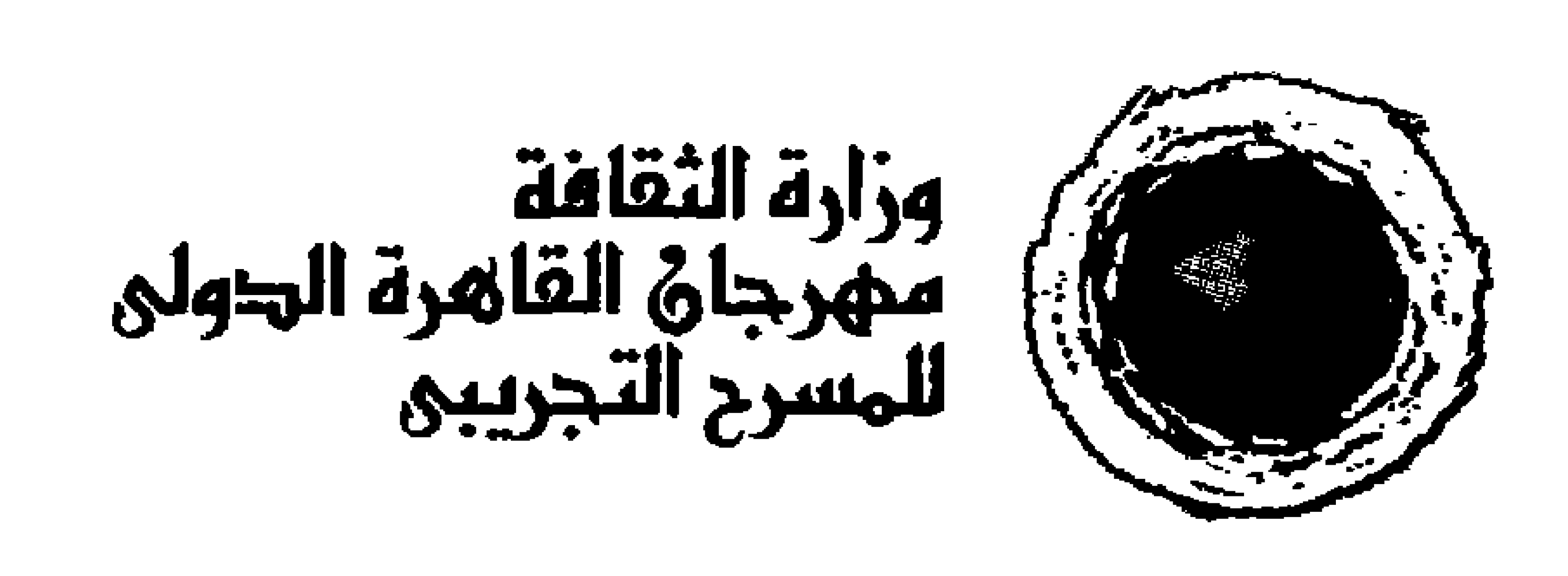
22

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

كاتبات المسرح المعاصرات الإفريقيات والآسيويات فى بريطانيا

تأليف: جابريل جريفين
ترجمة: د. محمد الجندى
مراجعة: أ.د. نبيل راغب



كاتبات المسرح المعاصرات الإفريقيات والآسيويات فى بريطانيا

تأليف: جابريل جريفين

ترجمة: د.محمد الجندى

مراجعة: أ.د. نبيل راغب

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى :

Gabriele Griffin. Contemporary

Black and Asian Women

Playwrights in Britain

By

Gabriele Griffin

Cambridge University Press

2003

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحذ طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعيًا إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيرًا من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد، إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازى - بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنويًا - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن

يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ. د. فوزى فهمى

(١)

مقدمة

منذ ثمانينات القرن العشرين وعدد الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات اللاتى يعملن فى بريطانيا فى زيادة مطردة[١]، وهن بصفة أساسية إما ممن هاجر آباؤهن إلى هناك أو ممن جئن صغيرات أو من بين من تلقين تعليمهن فى بريطانيا[٢]. ولأنهن أنهين تعليمهن فى إحدى المدارس أو الجامعات[٣] فإنهن يملن إلى العمل فى مجموعة من وسائل الإعلام بما فى ذلك الراديو والتليفزيون والصحف أو الأشكال الأدبية المختلفة مثل الشعر والقصة، حيث إنه من المستحيل بالنسبة لمعظم الكاتبات المسرحيات كسب العيش من عملهن فى المسرح. وغالبا ما تكتب الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات مسرحياتهن استجابة لدعوات من فرقة معينة أو عن موضوع معين، فعلى سبيل المثال طلب عضو فى مركز فقر الدم المنجلى فى لامبث من ماريا أوشودى كتابة مسرحية حول فقر الدم المنجلى (Brewster 1989: 94) . واستجابت تانيكا جوبتا لدعوة موجهة من تالاوا إلى الكاتبات الأفريقيات لإرسال النصوص المسرحية (Stephenson and Langridge 1997: 116). وقد كتبت مسرحية "بلا حياء" للكاتبة جوربريت كاور بهاتي[٤] كجزء من خطة الإلحاق الخاصة ببرمنجهام ريب، التى كانت تهدف إلى تعزيز الكتابة المسرحية الجديدة ورعاية الكاتبات الشابات للمسرح. وقد تزامن ظهور ونشر أعمال للكاتبات المسرحيات من

الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا فى دراسات المسرح مع تأسيس مسرح نظرية ما بعد الكولونيالية ومسرح تمازج الثقافات والمسرح العالمى ودراسات الأداء، وتعكس هذه التطورات سيطرة عملية العولمة على الوهم الثقافى، كما أنها تتعرض للخلفية التاريخية التى ظهرت منها هذه المسارح وتاريخ الكولونيالية والمصادرة الثقافية وتحويل الثقافة إلى سلعة والتبادل الثقافى والفضول والتحول والمشاركة الدولية فى مجال تم تسييسه، وهو غير منتظم وجدت فيه دراما السياسة فى ذلك الوقت -ومازالت تجد - التعبير الثقافى فى المسرح والتمثيل المسرحى والنظرية المعاصرة.

مسرح ما بعد الكولونيالية، ومسرح الثقافات المتداخلة، والمسارح العالمية

لم يعر أى من مسرح ما بعد الكولونيالية ومسرح الثقافات المتداخلة والمسارح العالمية أى اهتمام للكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات اللاتى ظهر نشاطهن الآن فى المسرح البريطانى، وكما عبرت ساندرا بونسانيزى عن الموقف بالنسبة للكتابة بصورة أعم: "يكاد أدب الهجرة وأدب ما بعد الكولونيالية بصفة عامة يركز على الخلافات الداخلية الحالية داخل أوروبا" (٢٠٠٢: ٢١١). وهناك أسباب كثيرة لذلك، ففى حالة مسرح نظرية ما بعد الكولونيالية، كان التركيز على العلاقة بين الكولونيالية وما أتى/ يأتى بعده، مع التركيز على الإنتاج الثقافى الحالى فى المستعمرات السابقة(٥). ويشير "مسرح ما بعد الكولونيالية" إلى نموذج سياسى وتحول واقعى (من الكولونيالية إلى مرحلة ما بعد

الكولونيالية)، وفترة تاريخية مؤقتة (ما يأتى بعد نهاية الإمبراطوريات الكولونيالية)، ورد فعل على كل ما يستتبع الكولونيالية. ويدور دراما ما بعد الكولونيالية (١٩٩٦)، لهيلين جيلبرت وجوان تومكينز على سبيل المثال حول الدراما المنتجة فى المستعمرات السابقة، ومعظمها فى أفريقيا. ويشمل كتاب مسارح ما بعد الكولونيالية (١٩٩٩) لجيلبرت الذى تمت مراجعته فى وقت لاحق مناقشات المسرح من مختلف أنحاء العالم، ويتجول إلى حد كبير فى الأقاليم المستعمرة السابقة. وفى تركيزه على المسرح فى المستعمرات السابقة يقدم هذا العمل نظرة ثاقبة فى التحولات التى أحدثها تأثير القوى الكولونيالية والتغيرات فى النظام السياسى فى المسرح، وتقدم صوتا واستقبالا لتلك المستعمرات السابقة. ولكنها لا تشارك فى العمل مع أولئك الذين هاجروا إلى بريطانيا أو الذين هم من أبناء هؤلاء المهاجرين، الذين يعيشون الآن فى بريطانيا. فى الواقع، تذهب بونسانيزى الى: "أن جدل ما بعد الكولونيالية يميل إلى أن تسيطر عليه اللغة الإنجليزية لأنها تدور حول محور بريطانيا / الهند، ويقترح إعادة التقسيم القديم للإمبراطورية فى الوقت الذى تدعى فيه التعبير عن تاريخ من التبعية والأوضاع الهامشية." (٢٠٠٢: ٢١١)[٦].

يشير "المسرح العالمى" إلى المسرح من مختلف أنحاء العالم بطريقة تبدو محايدة سياسيا وتاريخيا، والتى فى الواقع، تكذبها خصوصيات -المسارح - التى تناقش تحت هذا العنوان. يتحدى كتاب ج. الين جينور بعنوان الإمبريالية والمسرح: مقالات فى المسرح العالمى، والدراما والتمثيل المسرحى (١٩٩٥) فى كل

مساهماته افتراض وجود مسرح غير متضمن سياسيا وفكريا. ولكنه أيضا كثيرا ما يترك دون تغيير فكرة أن المسرح يتمركز فى مواقع وحدود جغرافية سياسية متجانسة، مشيرا إلى أمم وقوميات بطرق تتضمن أنها لم تتأثر بتدفق الناس، والضغوط والخلافات، وحركات الشتات التى تسير جنبا إلى جنب مع الأشكال الراهنة للعولمة.

يأتى "مسرح الثقافات المتداخلة" فى مظاهر كثيرة ولكن سمته الأساسية هى ربط العناصر المسرحية من مختلف الثقافات، ومن هنا - يكون التداخل Pavis) 1966). كان هذا المسرح موضوع الكثير من النقد الحديث (انظر Bharucha 2000). تبدأ جولى هوليدج وجوان تومكينز كتابهما "التمثيل المسرحى النسائى بين الثقافات" (٢٠٠٠) بالعبارة المعبرة التالية: "تميل المشروعات المتداخلة ثقافياً التى تنشأ فى الغرب إلى التركيز على الجماليات أولا والسياسة ثانيا... وكثيرا ما ينظر إلى التداخل بين الثقافات على أنه "سياسى" فقط عندما يشكو الناقد من (سوء) تقديم الآخر أو مصادرة الثقافة"[١]. كان الكثير من تركيز تعدد الثقافات المسرحية على الصراع فى الشرق والغرب، واستخدام عناصر الأداء اليابانية والصينية والهندية أو القصص فى المسرح بواسطة المخرجين الغربيين. مرة أخرى، فإن هذا العمل لا يمس الخيال الجغرافى السياسى الذى يميز بطريقة خالية من المشاكل، بين "هم" و"نحن"، بين "الآخر" و"الذات".

جرى تحليل إنتاج الكاتبات الأفريقيات لعروض مسرحيةمن واقع تداخل نظريات ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية والنظريات المشتقة منها، مع

الاسترشاد بالعمل الأنثروبولوجى لفيكتور تيرنر (١٩٨٢) وريتشارد شيشنر (١٩٩٤؛ ١٩٨٥) كامتداد أو تفعيل و/ أو ما يسمى الآن "الفن الحى" أو فن الأداء المسرحى (Ugwu 1995, Gilbert and Tompkins7). ويستثمر عمل تيرنر بخاصة، وعمل شيشنر أيضا، فى فهم التمثيل المسرحى كعملية متطورة، مع الاستمرارية عبر الأزمنة والثقافات والتاريخ التى تتراوح بين الممارسة اليومية من خلال الطقوس إلى -الفن الرفيع . هذا النموذج التطورى الذى يشير إلى ماضى ثقافى وتاريخى معين مغلف فى الرسم التخطيطى لدى شيشنر عن "تطور الأجناس الثقافية من حدية إلى حدية اختيارية الذى يشكل جزءا من مقدمته لعمل تيرنر أنثروبولوجيا الأداء المسرحى (١٩٨٧). عمل تيرنر، الذى يعد متنوعا بدرجة أكبر من عمل شيشنر من الناحية الأنثروبولوجية، يعود بالذاكرة دون خجل "للمجتمعات البدائية -، و-الثقافات القبلية-، وغيرها من المفردات التى توضح ما وصفه فى كتاب "من الطقس إلى المسرح" (١٩٨٢) على أنه "الرحلة الشخصية لاكتشاف الدراسات الأنثروبولوجية التقليدية لأداء الطقوس إلى الاهتمام الحيوى بالمسرح الحديث، وخاصة المسرح التجريبى " [٧]. فى الواقع، كانت كتابات تيرنر الماضية قبل وفاتها فى عام ١٩٨٣ تتجه إلى علم الاجتماع البيولوجى للأداء المسرحى[٨] الذى يشهد الآن بالطبع طعنا شديدا. بعض أعمال المؤديات البريطانيات الأفريقيات والآسيوات حيث وجدن أنفسهن موضوعا لمقدار معين من الاهتمام (وإن كان محدودا) لان وضع العمل الأدائى فى خطوط استمرارية تربطه - بالثقافات القبلية- و-المجتمعات البدائية - يعمل على

استمرار تضمين ذلك العمل فى تراث ما بعد الكولونيالية الذى يحافظ على تلك المختلفة بشكل واضح فى حيز وهمى من الآخرية الكولونيالية، وهو جزء من الإمبراطورية التى نحب ان تكون لنا. تحدثت أفتار برا (١٩٩٦)، بشكل جيد، عن إشكالية - السكان الأصليين والعلاقة القلقة بينها وبين الخطابات المؤيدة لهم. فى بعض الأعمال النقدية النظرية عن التمثيل المسرحى نجد أنفسنا مرة أخرى فى نفس المنطقة. حقا، أظهر روبرت يونج (١٩٩٥) كيف يمكن لبعض المفردات، المغلفة فى عمله مثل مصطلح -الهجين-، والذى يشيع استخدامه فى نظرية ما بعد الكولونيالية، أن تكرر دون تمحيص ودون وعى الأفكار التى منحت الجوهر للإمبريالية التى تسعى النظريات الجديدة لنقدها.

فى مقال يشحذ الفكر، تناقش جولى ستون بيترز (١٩٩٥) نقد مسرح ما بعد الكولونيالية وبين الثقافات المتداخلة، وتشير إلى - دراسات فرض الثقافة الأوروبية العالية على الثقافات المحلية (وبالتالى قمع المحلية)؛ ودراسات "المستشرقين" (التى حتما تزوّر) تقديم "ما هو غير غربي"؛ ودراسات المشاهدة الإثنوجرافية التى تخدم هذا التقديم "(٢٠٠) كدليل على الإمبريالية الثقافية للغرب. وحجتها هى أن العديد من هذه الدراسات تعيد إنتاج - تاريخ المسرح فى الإمبراطوريات كتاريخ ذى حدين "(٢٠١) الذى بدون وعى يخلد... تشعب الغرب والشرق، والعالم الأول والثالث، والمتقدم والمتخلف، والبدائى والمتحضر -.(202) - محاولة ستون بيترز لإنقاذ مسرح الثقافات المتداخلة وما بعد الإمبريالية من مثل هذه الاتهامات يترجم إلى تأكيد على وضع - المسرح - كمستكشف فى

الأشكال الثقافية (208) -والاحتفاء بمفهوم الترجمة، والتحولية فى جميع الأشكال الثقافية، والهوية كوسيلة للمضى قدما فى الجدل، ونداء للنظر إلى مسرح ما بعد الكولونيالية، وما بين الثقافات كتعبير عن التغيير، حيث يكون ما ضاع فى الترجمة قابل للإحراز فى الاتصالات .(206) - حجة ستون بيترز مقنعة فى جوانب كثيرة على الرغم من أنها قد تغفل وجهة نظرها فى وقت مبكر: أن التبادل الثقافى لا يحدث على أرض مستوية حتى يصبح ثابتا. فى البحث عن المسرح الذى قد يحمل إمكانات التحول الذى تسعى للاحتفاء به، تشير ستون بيترز إلى يونا شودرى الذى يناقش " -دراما المهاجرين "(١٩٦)، والتى يصبح فيها التبسيط أو اثبات الهوية الثقافية غير ممكن الدفاع عنه والتى تصبح فيها من المستحيل جذريا تقسيم العالم إلى "أجنبي" و"مألوف"، و"غريب" و"معيارى" و"هم" و"نحن" .(209) -

يطعن فى مفهوم – مأساة المهاجرين اسهام مريم كارين دال فى نفس مجموعة المقالات مثل ستون بيترز. تشير دال إلى نقاش دار بينها وبين زميل لها أرادت فيه أن تصف "مسرح الأفارقة" على أنه يتعلق بما "بعد الكولونيالية – فى حين أن الزميل كان يعتقد أنه – دراما المهاجرين .(40 :1995) – ترفض دال فى نهاية المطاف مصطلح – دراما المهاجرين – بعد توضيح الطرق التى تدل على ان سياسة الهجرة فى بريطانيا عنصرية (انظر أيضا Solomos 1993). حجتها هى أن مصطلح – ما بعد الكولونيالية– يشير إلى تاريخ الكولونيالية، والذى يطمس بشكل تقليدى من جانب –المهاجرين –، وهى كلمة لا تشير إلى التاريخ السابق الذى كان الدافع لتلك الهجرة.

تنشأ عن هذه المناقشات ثلاث مسائل: إحداها هى تسييس واضح لجميع المصطلحات المستخدمة، والثانية هى من الذى يقوم بالتسمية، والثالثة هى قضية ما الحقائق / أو التواريخ التى نحب أن تعالج من خلال هذه التسمية. بالنظر إلى ماضى بريطانيا الكولونيالية وتواريخ الهجرة التى تنطوى على حد سواء على الدخول والخروج، فإن الخصوصية المسيسة للمصطلحات التى تشير إلى مسرح الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات أمر لا مفر منه. وفى الواقع، إنه من الملاحظ - مع الأخذ فى الاعتبار قلة ما كتب عن هذه الأعمال، بغض النظر عن حجم الكتابات - فإن معظم النصوص التى تتعامل مع أعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات سياسية فى نطاقها بشكل صريح، كالأعمال من قبيل مسرح ما بعد الكولونيالية البريطاني: أصوات السود فى المركز؛ وأشخاص خارج الدولة: الكاتبات المسرحيات من الأفروبريطانيات وحدود المواطنة، أو الجزيرة الشعبية الصغيرة: الكاتبات المسرحيات الأفروبريطانيات. كل هذه العناوين أيضا تشير إلى الحيز، وتعبر بصراحة أو ضمنا عن التوتر بين الهامش والمركز، وبين الداخل والخارج، الأمر الذى يشير إلى تداخل الدولة المركزية كحيز وكيان سياسى فى تشكيل هويات الأفارقة والآسيويين. إنها تميل إلى القيام بذلك من وضع يتخلله الإحساس بالتاريخ الإمبريالى، الحاضر الذى يعبر عن الماضي. والجغرافيا الاجتماعية الثقافية التى تعالجها يتعامل معها بشكل مختلف فى مناقشة أفتار برا "سياسة الموقع". من خلال فهم أهمية إبراز العلاقة بين الحيز والتاريخ والحاضر، تركز برا على - الشتات - الذى يغلف تلك

العلاقة. وتذهب إلى أنه إذا كان الأمر أن "ظروف الرحيل مهمة، فان ظروف الوصول أيضا مهمة" (١٩٩٦: ١٨٢)، وتستكشف برا "كيف توضع مجموعات مختلفة لتكوين علاقات فى سياق معين (١٨٢-٣)، وتقترح مفهوم "حيز الشتات" (٢٠٨) للدلالة على المنطقة التى يتم فيها، كما تقترح "وضع مواقف متعددة للمواطنين جنبا إلى جنب، تكون قابلة للطعن، وتؤيد أو يتنكر لها، حيث المسموح والمحظور على الدوام يتساءلان؛ وحيث المقبول والعدوانى يختلطان بشكل تدريجى حتى عندما يتنازل عن هذه الأشكال التوفيقية باسم النقاء والتقاليد - (208). ينطوى مفهوم برا "حيز الشتات" على الاعتراف بأن هذا الحيز مأهول بالسكان - ليس فقط بأولئك الذين هاجروا وأحفادهم، ولكن بنفس القدر من جانب أولئك الذين يمثلون على أنهم أصليون (٢٠٩). ترى برا بأن كلاً من المهاجرين وأولئك الذين ما زالوا فى نفس المكان يتأثرون بالهجرة، وأن الشتات هو الحالة المعاصرة فى حيز الثقافات المتعددة والمتنوعة وأن الناس من الخلفيات العرقية يشكلها الشتات على قدم المساواة ولكن ليس بالضرورة بنفس الطريقة. تؤيد مفاهيم برا المكان والحاضر، وهذا ما يجعل إطارها النظرى مناسبا هنا.

الإمبراطورية والهجرة

الخيال الذى يحتفظ بالكولونيالية بشكل فيه الحنين فى جوهره يصبح غير مستقر من خلال أعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا، لأنه كما سيتضح، "الأصوات الأفريقية]والآسيوية [فى المركز"، على

سبيل الاستعارة لعنوان فرعى لمقال بقلم مارى كارين دال، ليست فقط "فى المركز" ولكنها، فى الواقع، تنتمى للمركز. خلافا لزعم جيلروى فى تأكيده على أنه ليس هناك أى سود فى اتحاد جاك، هذا العمل يكشف عن أن - السود - هم جزء مؤسس لاتحاد جاك - كرمز لبريطانيا، وأن الحاجة إلى البدء فى هذا التأسيس هى التى حفزت على تأليف هذا الكتاب. نشأت هذه الحاجة بوصفها وظيفة للجدل العام المتزايد، حول العلاقات بين الأعراق فى بريطانيا[٩]، عن الهجمات العنصرية المستمرة ضد السود والشعوب الآسيوية، والتحرش العنصرى، والعنف العنصرى فى المحيط المؤسسى وخارجه[١٠]. وهذا الجدل المتعلق بالتوتر والعنف العرقى فى الفترة منذ الثمانينات هى نفسها معبرة عن التغيرات الاجتماعية والسياسية التى مرت بها بريطانيا منذ الحرب العالمية الثانية. مفتاح فهم هذه التغيرات هو انحسار الامبراطورية البريطانية، وهو أمر حديث أكثر مما يهدف إليه التعامل معه كسلعة من خلال ظواهر مثل أفلام التاجر - والعاج عن الهند. ويجدر بنا أن نتذكر أن بريطانيا لم تتخل عن هونج كونج إلا عام ١٩٩٧ . ولكن بريطانيا استمرت فى ممارسة سيادتها على أجزاء من الأرض والشعوب المنفصلة عنها جغرافيا، مثل جزر فوكلاند، وجبل طارق.

كانت تسير بالتوازى مع انحسار الإمبراطورية موجات متعاقبة من الهجرة إلى بريطانيا من المستعمرات السابقة، والسود من منطقة البحر الكاريبى ومختلف البلدان الأفريقية والآسيوية ومن الهند، وباكستان، وشرق أفريقيا فى أعقاب

الاضطرابات السياسية هناك (انظر) ;Wilson 1978; Owen 1992, 1993)
Solomos 1993; Luthra 1997; Visram 2002).

شُجع هؤلاء المهاجرون فى البداية على الحضور إلى بريطانيا كجزء من عملية إعادة الإعمار بعد الحرب والتوسع الاقتصادي(١١). وقد حطم وصولهم إلى بريطانيا الانفصام المفترض بين بريطانيا والمستعمرات -الآخرين-، وخلق بداية لتحول فى معنى كلمة بريطانى، تحول مشفر فى قوانين الهجرة والشئون العرقية المختلفة والمتعاقبة التى تهدف إلى تنظيم الانهيار بين -الهوامش - و - المركز-، كنتيجة للهجرة (انظر الفصل الثالث في Solomos).

إن هجرات الأفريقيات والآسيويات لبريطانيا لها بعض الخصوصيات الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، والتاريخية، وكذلك الجغرافية Wilson) 1978؛ Solomos1992 www.movinghere.org.) فى حين أن المهاجرين فى منتصف القرن العشرين، وهم من الكاريبى والهند وباكستان، جاءوا غالبا من المناطق الريفية الفقيرة للغاية، فإن الآسيويات اللاتى جئن من دول شرق افريقيا كلاجئات سياسيات خلال السبعينات، على سبيل المثال، كانوا غالبا من الطبقة الوسطى التى لها تواريخ هامة من النجاح الاقتصادي. وهكذا لم تشكل الأفريقيات والآسيويات المهاجرات إلى بريطانيا مجموعة متجانسة من الناس، حتى وإن تم التعامل معهن على هذا النحو. فتنوع الخلفيات واللغات والعادات والأديان، والممارسات اليومية ظلت غير معترف بها، حيث إن بريطانيا نفسها،

وهى ليست كياناً وحدوياً فدسعت إلى التوصل إلى تسوية مع "حيز الشتات" كما وصفته أفتار برا.

كتاب خرائط التشتت: هويات متنافسة (١٩٩٦) لبرا عمل هام من الناحية المفهومية لهذا الكتاب لأن برا تسعى إلى تحول الخطاب من الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، ومن الهجرة إلى الشتات والذى يرمز إلى - تعدد المواقع عبر الحدود الجغرافية والثقافية والنفسية .(194) - بالنسبة لبرا يقدم "مفهوم التشتت نقداً لخطاب الأصول الثابتة" (١٨٠) نقداً أكثر ضرورة حيث إن الهويات البريطانية تشمل الشعب من أصول مختلطة الأعراق على نحو متزايد (Alibhai-Brown and Montague 1992; Alibhai-Brown 2001)؛ من المهاجرين الذين استقروا فى المملكة المتحدة، أحيانا بعد الهجرات المتتالية تجعل أية فكرة أصلاً ثابتاً لا يمكن الدفاع عنه، وأبناء المهاجرين الذين ولدوا ونشأوا فى بريطانيا. وعلاوة على ذلك، وبنفس القدر من الأهمية، تجادل برا بقوة أن آثار الهجرة ليس فقط على أولئك الذين يهاجرون ولكن أيضا على المجتمعات التى يهاجرون إليها. فى حيز الشتات تحدث مواقف متعددة للمواطنين (٢٠٨)؛ ويصبح ثبات المنشأ أمراً غير محسوم والهوية غامضة. هذه "الحالة السائلة للحداثة"، كما وصفتها زيجمونت بومان، هى الحالة التى تمت من خلالها صياغة مسرحيات، للكاتبات المسرحيات الأفريقيات والآسيويات المعاصرات فى بريطانيا وهى تحمل العلامات المميزة لهذه الحالة.

كما تشير الصفحات السابقة، يسعى كتاب الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات المعاصرات فى بريطانيا للتعامل مع مجموعة من الاعمال المسرحية التى لم تحظ بالاهتمام النقدى اجمالا لانها من وجهة نظرى لم تقع فى نطاق مسرح ما بعد الكولونيالية، أوما الثقافات المتداخلة، أو المسارح العالمية. وهذا الأخير كثيرا ما يكرس الانقسامات التاريخية من خلال استكشاف الآخر كآخر. بدلا من ذلك، أريد القول أنه بالرغم من أن المسرحيات التى تدرس تحمل علامات هذه الانقسامات، فقد انتجت من كاتبات لا ينظرن إلى أنفسهن على أنهن "آخر" داخل بريطانيا، ويطالبن الآن بأن يكون لهن مكان على طاولة الثقافة البريطانية الرفيعة. نقاط المرجعية - بلغة المسرح -ليست الطقوس والعروض والأعمال المسرحية السائدة فى جزر الهند الغربية، وأجزاء من كوستاريكا، والهند، أو باكستان، ولكن تلك الخاصة بالمسرح البريطانى المعاصر. أعمال أولئك الكاتبات بتعبير آخر لا تناسب فئات مسرح ما بعد الكولونيالية، وما الثقافات المتداخلة، والمسارح العالمية حسب مفهومها الحاضر لكن يجب أن ينظر اليها على انها جزء من المسرح البريطانى المعاصر. كما توضح الفصول اللاحقة، بهذا الشكل تقدم هذه الأعمال الظروف التى عاشتها شعوب الشتات فى بريطانيا المعاصرة، وتتيح الفرصة لسماع صوت همومها وتجاربها، واهتمامى الذى يعبر عنه من خلال النهج الموضوعى الذى اتخذته فى هذا الكتاب منصب على القضايا التى أثيرت فى هذا العمل وعلاقته ببريطانيا المعاصرة.

تسمية الهوية

يستلزم الحديث عن أعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات على الفور طرح السؤال: ماذا تعنى كلمة – اسود –و–آسيوى . - كلا المصطلحين له تاريخه السياسى والثقافى فى المملكة المتحدة الذى يختلف تماما عن تاريخه فى أماكن أخرى. رسمت هذه التواريخ بطرق متنوعة (e.g. Wilson 1978; Mama 1984; Gilroy 1992, 1993; Mason-John 1995,1999).

كما تلاحظ مارى كارين دال، التى تنظر إلى الأمر من الخارج، بخصوص بريطانيا: تجمع – الخطابات السياسية والشعبية المعبرة عن الهيمنة المجموعات المتنوعة التى تمثل الثقافات المختلفة فى فئة واحدة هى "غير البيض" :1995) - .(52يؤيد الكاتب والممثل المسرحى فاليرى ماسون جون، الذى يعلق من الداخل، هذا الرأى: – لقد كنا جميعا دخلاء، وزنوجاً. عندما كنت طفلا صغيرا... كانوا يدعوننى "الملون" جنبا إلى جنب مع الأطفال من الهند وباكستان والصين واليابان، وغيرهم ممن لا يشبهون البيض (١٩٩٩: ١١). فى أواخر السبعينات وبداية الثمانينات فى المملكة المتحدة أدى هذا التجانس جزئيا إلى سياسة بناء التحالفات الاستراتيجية والتحالفات السياسية بين الشعوب من الهند وأفريقيا وباكستان، وغيرها من الأصول المتنوعة، تغذيها الرغبة فى تحقيق قدر أكبر من الوضوح والتأثير السياسى من خلال هذه التحالفات. تاريخ منظمة المرأة الأفريقية (OWAAD)، التى أعيدت تسميتها منظمة المرأة الأفريقية والآسيوية، توضح تلك المرحلة من الهوية السياسية وبناء التحالفات التى شكلت، من بين

عدة أمور، السياسة العرقية فى المملكة المتحدة فى الثمانينات (انظر Mason-John 1999: 12?14؛ انظر أيضا فيمينيست ر يفيو، عدد خاص عن وجهات نظر نسوية سوداء، ١٧، خريف ١٩٨٤).

سهل التعامل مع النساء من مختلف الطوائف فى بريطانيا على أنهن من السود اعتماد مصطلح -اسود- للدلالة على الولاء السياسى للأشخاص الذين يعانون القمع العنصرى فى بريطانيا [١٢] كما أن له صلة بإعادة) ومصادرة وإعادة تقييم مصطلح - أسود - على انه يرتبط بالفخر والقوة. يرى ميسون جون بأن "أثناء السبعينات كان من الواضح تماما أن النساء من افريقيا، ومنطقة البحر الكاريبى والآسيويات كن من السود"(١٩٩٩: ١٢). ومع ذلك، فإنه أصبح من الواضح أيضا أن الاستخدام الاستراتيجى للمصطلح كانت له حدود فى الاحتياجات والقضايا المختلفة التى تواجهها المجتمعات المتنوعة كما عبر عنه فى المسرحيات التى كتبتها المرأة من هذه المجتمعات المختلفة. بقدر ما تؤثر قضية الزواج التقليدى، على سبيل المثال، على مجتمعات منطقة البحر الكاريبى، لا تمثل قضية الأم العزباء قضية أساسية داخل المجتمعات الآسيوية[١٣]. وأدى الاعتراف بهذه الاختلافات إلى زوال منظمة المرأة OWAAD، بل وإلى نشوء التنوع كعنصر أساسى فى بريطانيا المعاصرة.

مصطلح التجنيس - اسود- لا يمكن استخدامه بسهولة فى عام ٢٠٠٣ . هناك اعتراف الآن، على سبيل المثال، أن الثقافة البريطانية المعاصرة قد

تعرضت للتشكل بشكل مختلف بفعل التأثيرات السوداء والآسيوية. فى حين أن ساحة الموسيقى والرقص الشعبية فى الثمانينات وبداية التسعينات، على سبيل المثال، تأثرت بقوة بالثقافات السوداء من أنواع مختلفة، ويقصد بها الثقافات، التى تحمل الطابع الأفريقى، أو طابع منطقة البحر الكاريبى، والأمريكيين السود، فقد شهدت أوائل التسعينات وأوائل سنوات من القرن الحادى والعشرين ظهور وزيادة وضوح الثقافات الآسيوية فى بريطانيا. فقد أصبحت كرنفالات الهند الغربية تقابلها الوجبات الآسيوية فى مدن مثل ليدز وبرادفورد ومانشستر، وليستر سيتى، ولندن. فى عام ٢٠٠٢ فى بريطانيا كان هناك الكثير من الدعاية لوصول "أحلام بومباي" وهو عرض موسيقى بوليوود أحضر إلى المسرح البريطانى بسيناريو كتبته ميرا سيل، وهى اسم معروف على مستوى الأسرة فى المملكة المتحدة من خلال المسلسلات التلفزيونية التى شاركت فى كتابتها والتى تلعب فيها دور البطولة مثل "رحماك يا رب" و"آل كومار من رقم ٤٢"، ورواياتها الشهيرة أنيتا وأنا وليست الحياة كلها لهوا. رواية زادى سميث "الأسنان البيضاء"، وهى ملحمة حول التعدد الثقافى فى بريطانيا فى القرن العشرين وقد بثها التلفزيون. نوقشت عروض بوليوود على نطاق واسع ويمكن مشاهدتها فى جميع المدن البريطانية الكبرى فضلا عن التليفزيون فى وقت متأخر من الليل. هناك العديد من فرق المسرح مثل فرقة مسرح كالى، وكلين بريك، ورد لادر وفرقة المسرح التجريبى، وغيرها، والتى تشجع على العمل الجديد للكاتبات المسرحيات من أصل آسيوى أو أسود. وهناك فرق مثل مؤسسة دب الآسيوية التى ولدت

أصواتاً جديدة بالدمج أدت إلى انهيار الحدود الثقافية. الهوية الثقافية القائمة على التنوع والتى شكلتها الجاليات الآسيوية لنفسها فى بريطانيا خلال التسعينات بارزة ومتميزة عن الهويات الثقافية السوداء البريطانية وهى تعمل فى مجالات مختلفة نوعا ما. تشكل كل من الثقافة - السوداء - و- الآسيوية -على حد سواء فى بريطانيا فى القرن الحادى والعشرين الثقافة البريطانية بطرق مختلفة ولكن تامة الوضوح.

الاعتراف بالتنوع

لفهم أعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا، يحتاج المرء أن يفهم شيئا من أنماط الهجرة الكامنة وراء ظهور هذه الأعمال. وأنماط الهجرة التى شكلت وصول السود فى بريطانيا متميزة عن تلك الخاصة بالشعوب الآسيوية على الرغم من أن معظم هجرات السود والشعوب الآسيوية إلى بريطانيا وقعت بعد الحرب العالمية الثانية وتعكس بالكثير من الطرق تاريخ بريطانيا الكولونيالية. شهد وصول السفينة اس اس ابماير ويندرش فى عام ١٩٤٨ دخول ما يقرب من ٤٠٠ من الرعايا البريطانيين من منطقة البحر الكاريبى إلى بريطانيا (انظر Wambu 1998؛ Solomos1993).

الهجرة الجماعية من جزر الهند الغربية سبقت الهجرة من البلدان الأفريقية وشبه القارة الهندية فى بعض الجوانب. هذه الهجرات، كدالة لفرص العمل فى المملكة المتحدة والتغير فى المناخ الاقتصادى والسياسى فى البلدان التى تمت

الهجرة منها على حد سواء، هى التاريخ الذى يوفر المعلومات عن الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا، وكثيرا ما توفر التحرك المركزى للمسرحيات اثناء سعى شخصياتهن إلى العيش فى حياة الشتات وما كانت تعنى تلك الهجرات لهم.

كما يوضح الكتاب الحالى، التنوع بين السكان الأفريقيات والآسيويات، بقدر ماهو بين السود والآسيويين، والسكان البيض، أمر أساسى لهوية الشتات التى نعيش فيها هم ونحن. العديد من المسرحيات للكاتبات المسرحيات من السود، على سبيل المثال، فى جملة أمور تشكل قضية الاختلافات بين السود القادمين من أفريقيا والسود القادمين من منطقة البحر الكاريبي. فى مسرحية ماريا اوشودى منحنى S، على سبيل المثال، تحظر والدتها على فولا، احدى البطلات، أن تذهب إلى الحفلة بعبارة: "أنت ستختلطين بكل هؤلاء الناس من جزر الهند الغربية الذين لم يلتقط احدهم كتاباً ليقرأه؛ هل تريدين ان تصبحى مثلهم فى نهاية المطاف؟ اذهبى إلى غرفتك واعكفى على المذاكرة، ولا تحدثينى عن حفلات الهند الغربية! "(١، ٢: ٦). عندما تقول فولا لصديقتها التى تنتمى إلى جزر الهندية الغربية كلوديت إن أمها لا تسمح لها بحضور الحفلة، ترد كلوديت: "أنت تحت سيطرة تلك المرأة الافريقية إلى حد ما "(١، ٤: ١٩). وعندما تسأل ميا، وهى فتاة بيضاء عن الفرق بين الهنود الغربيين والأفارقة، ترد فولا أن لديهم "نوعاً مختلفاً من النظرة العامة، والقيم، على ما اعتقد" (١، ٦: ٢٨)، وتصفها بأنها "قيمة تعليمية عالية فى أفريقيا، وأعتقد أنها قيمة مادية كبيرة فى غيرها،

تقترن بعدم وجود الهوية الثقافية "(١، ٦: ٢٩). وجهة نظر فولا هى: أنه بينما يستطيع الأفارقة والهنود الاختلاط فإن أفضل صديقاتها، رغم كل هذا، هى من جزر الهند الغربية "واحدة من الاثنتين عليها التضحية - وغالبا، فى معظم الحالات، يكون النصف الافريقي"(١، ٦: ٢٩). فى محاولتها لمقاومة المادية وفقدان الهوية الثقافية التى تنسبها إلى الهنود الغربيين، تقرر فولا فى النهاية، العودة إلى نيجيريا، بعد التحدث مع عمها:

" لقد بين لى إمكانية تجنب التخلى عن الناس. بدا أنه يفهم مشاعرى بدقة. كان قد تربى فى انجلترا ووجد أن الطريقة الوحيدة للهروب من الضغط الناتج عن الثقافات المتصارعة هو تجنبها تماما والعيش فى بيئة أقل صراعا. هذا لا يمكن أن يتم إلا فى وطنك الخاص بك، حتى انه اقترح عليّ أن أحاول الحياة نيجيريّاً لفترة من الوقت. فكرت فى هذا الأمر لعدة أسابيع. لقبول التغيير الكلى لنمط حياة جديدة، هل سيفيد هذا فى حالتي؟ أنا حاولت أن أتصور مستقبلى فى انجلترا ورأيت حياة يمزقها خضوعى لجماعات ثقافية سطحية. وهذا يعنى استمرار الحيرة... يمكننى أن ابقى فى نيجيريا لفترة طويلة بما فيه الكفاية لكسب نوع من الهوية، والقوة بما يكفى ليجعلنى أقف على قدمى حين عودتى إلى انجلترا. لكن، أيا كانت النتيجة، يا ميا، فإن الشعور بعدم بيع

الصديق تماما شعور أعاد تشكيل وجهات نظرى وحياتى تماما. لقد تمكنت من القيام بتمرد صغير. (١، ٧: ٤٥)

رد فولا هو بالطبع كيفية واحدة لأسلوب التعامل مع التنوع، وعودتها إلى بلادها فى نهاية المسرحية، تحت رعاية خالها والى داخل البلاد التى جاء منها والداها، فضلا عن إصرارها على إمكانية المحافظة على هوية فردية محددة فى ظل ظروف الشتات، يثير قضايا عديدة حول هوية المرأة التى تبدو على أنها تنتهى بحلول بالنسبة لفولا. مع ذلك تبقى النقطة هنا هى توضيح الاختلافات بين السود، وتأكيد التنوع (الذى لا يكون دائما مرحبا به) فى محيط معين وهو بريطانيا حيث التجنيس هو القاعدة. فى الواقع، كم تظهر مناقشة أغنية للملاذ لأحمد فى الفصل الخامس، هذه الاختلافات، التى تظهر كشعارات فى مسرحية أحمد فى خلاف بين اثنتين من النساء الآسيويات تنتميان إلى تواريخ ومسارات مختلفة جذريا من الشتات، تكون هى نفسها غالبا مصدرا للصراع وتقدم على هذا النحو فى العديد من المسرحيات، حيث توفر كل من التوتر الدرامى والحركة السردية.

حجة برا المتعلقة بحيز الشتات تشكل انفصالا كبيرا عن تلك الأوضاع الخاصة بمرحلة ما بعد الكولونيالية التى تستمر فى العمل فى سياق التجنيس والثنائية. ولكنها أيضا تفتح سبيلا للنظر فى الهويات الجديدة عند ظهورها وتبرز فى القرن الحادى والعشرين (انظر على سبيل المثال .(Ang 2001 تعبير

-اسود-أو -آسيوى- الذى يظهر باعتباره وصفا - يدع للتفكير فى الهويات التى ترفض مثل هذا التجنيس (انظر Amg-Lygate 1997). يذكر الوصف الذاتى لجيرالدين كونور فى خاتمة برنامج "مسيح الكرنفال" (٢٠٠٢)، على سبيل المثال، ما يلى:

> فى هذه الألفية الثالثة، أرى نفسى دليلا يشرح تلاقى أوروبا وأفريقيا وآسيا منذ أربعة قرون، المنتج الحى للاستعباد الأفريقى، والكولونيالية والهيمنة الأوروبية والهجرة الجماعية فى تيار معاكس من منطقة البحر الكاريبى لبريطانيا. أنا أحمل كل هذه الأمتعة الثقافية، وأنا ما يمكن تعريفه على أنه الأوروبية الجديدة.

عندما اتصلت بالكاتبة رانى درو [١٤] بخصوص عملها ارسلت لى من خلال البريد الالكترونى بالتعليق التالى:

> لا يبدو انى صالحة لمشروع القانون المرأة السوداء أو الآسيوية. أنا اقاوم الفئة والمفهوم. لم أكن لأحضر إلى انجلترا، لو لم أكن متزوجة من رجل انجليزي. لذلك، لم أحضر كمهاجرة ولا يمكن القول بأنى من جيل المهاجرين الآسيويين الأول أو الثانى أو الثالث (وليس حتى من الشباب). مرة أخرى، أنا أقاوم هذا التعريف. (الاتصالات الشخصية، ٢٩ يونيو ٢٠٠٢).

ومن المثير للاهتمام، ان مسرحية درو نفسى فقط / نداء آسيا (١٩٩٦) تركز على رجل ذى أب هنغارى وام انجليزية يسعى لإنشاء الإحساس بالهوية من خلال السفر حول العالم سعيا وراء السحر وروح العالم التى تروغ منه. يروى الرجل الذى يظل إلى الأبد حبيس حيز وهمى وحقيقى حدي، نظرية والده عن جذور الشعوب المجرية: "عندما ترى فلاحا فى الريف متوكئا على مجرافه ويحدق باتجاه الشرق، كن على يقين من أنه يستمع إلى نداء من آسيا "(٢-٣). هنا تشكل آسيا مصدراً شرقياً غير محدد للأصل مختلفاً تماما عن الطرق التى ترد بها آسيا فى مسرحيات أخرى لكاتبات مسرحيات آسيويات. تقدم المسرحية شهادة على قوة الوهم فى تشكيل حياة الناس.

بصمات الشتات

تحمل أعمال الكاتبات المسرحيات الآسيويات بصمات الأماكن المتعددة التى تشكل حياتهن. فالكثير من هذه النصوص كتب خصيصا للممثلات وممثلين سود وآسيويين، وهو أمر نادرا ما يحدث فى مسرحيات الكاتبات (من البيض) اللاتى هن غير معتادات تماما على التفكير فى أنفسهن كما هو الحال بأية طريقة على أنهن - ملونات - أو حقيقة أنهن يعشن فى مجتمعات الشتات[١٥]. مسرحيات الكاتبات الأفريقيات والآسيويات تقدم فرص الأداء/ أو التمثيل للنساء من مختلف الأعراق اللاتى نادرا ما يظهرن على المسرح البريطانى حتى اليوم. كما ذكرت ماريا أوشودى لها فى مقدمة لـ"الدم والعرق والمخاوف"، على سبيل المثال:

"شعرت بالحاجة إلى توفير الشخصيات الرئيسية الجيدة والقوية لشباب الممثلين السود (٩٤). وهكذا تضع الكاتبات المسرحيات الآسيويات الممثلات أيضا فى مركز العمل، وتطلب من الجمهور أن يركز على الناس من الفئات الاجتماعية التى ليست موجودة فى الأشكال الثقافية الرفيعة.

ثانيا، تميل كتابات الكاتبات المسرحيات الآسيويات إلى استخدام قضايا العرق واللون كموضوع لها. وقد تفعل ذلك فى شكل خاتمة تتخلى عن هذه القضايا (انظر على سبيل سبيل المثال، روديت، كما تمت مناقشتها فى الفصل السابع من هذا الكتاب). لكن فى حين أن الكاتبات المسرحيات من البيض عادة لا يشعرن إطلاقا بأنهن مجبرات على التعليق على قضايا العرق واللون، مما يعزز كثيرا من حقيقة أن الثقافات المهيمنة لا تسجل أى وعى بخصوصياتها[١٦]، فإن الكاتبات المسرحيات الآسيويات دائما يفعلن ذلك. فى الواقع، العديد من المسرحيات، كما يبين هذا الكتاب، تركز على قضايا العرق واللون والمحددات الرئيسية لتجارب الشخصيات. هذا أمر شبه حتمى نظرا للمناخ السياسى فى بريطانيا حيث تكون قضايا الاختلاف، والهجرة، والعرق، والقوانين دائما على رأس الاهتمامات. على الرغم من ذلك، فإنه لابد من الاعتراف بأنه ليس كل الكاتبات المسرحيات من مختلف الأصول العرقية يركزن فى أعمالهن على هذه القضايا. على سبيل المثال، عائشة رائف ابنة مهاجرين من أصل قبرصى تركى، هى أكثر انشغالا بالعلاقات بين النساء أكثر من تناول قضايا العرق كموضوعات. تدور مسرحيتها "لست ملاكا" (١٩٩٣) حول ماى وست وعلاقاتها المختلفة بالناس حيث إنها تؤكد - وهذا احد اهتمامات المسرحية - أنه - ليس فى الحياة علاقة أكثر حميمية من

علاقة الأم وابنتها. والأم وطفلها "(٢، ٢: ٥٢). هناك مسرحية اخرى وهى جمعية المقهى، وهى تقدم ثلاث نساء مسنات يتقابلن بانتظام فى مقهى العنان يستخدم هنا للمفارقة، وتوفير الترياق لمقهى الزاوية الفعلى الذى هو مكان الالتقاء العادى للنساء" فى هاكنى فى لندن. يصبح ارتباطهن ولقاءاتهن مهددة عندما تبدأ إحداهن فى التفكير فى الانتقال إلى جزء آخر من لندن وأخرى ترتبط برجل يطلب منها أن تنتقل معه. إنهن جميعا يتحدثن لهجات سوقية؛ ولم تذكر خلفيتهن اللونية، أو العرقية حتى يمكن أن تقوم ممثلات من البيض أو السود بالأداء، على سبيل المثال، ولكن هذا ليس محددا. فى الواقع يمكن القول إن المسرحية تشكل نسخة من الأخوات الثلاثة[١٧]. لأنطون تشيكوف، حيث تقدم ثلاثة النساء من نفس العمر، تربطهن علاقة حميمة وطويلة يحلمن خلالها بتغيير لم يحدث فى النهاية. بالمثل لا تتناول مسرحيات رائف الخضوع (١٩٩٠) والفشل/ الأمن (١٩٩١) قضايا الأصل العرقى - ويركز أكثر على الاهتمامات الرئيسية الأخرى والعلاقات التى تؤثر على حياة المرأة. لذلك، على الرغم من أن استخدام العرق، أو اللون، كموضوعات قد يخدم كأحد ملامح أعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات، فهذا ليس حتما هو واقع الحال.

بعيدا عن الكتابة والممثلات الأفريقيات والآسيويات، واستخدام العنصر والعرق، واللون الأسود كموضوع، تتناول الكاتبات المسرحيات الآسيويات بشكل بارز القضايا التاريخية والمعاصرة الاجتماعية والسياسية التى تؤثر على مجتمعاتهن بطرق معينة، ليس فقط فى بريطانيا بل أيضا فى الأماكن التى

هاجروا منها إلى بريطانيا. وبالتالى تظهر الهجرة باعتبارها ظاهرة تاريخية ومعاصرة على حد سواء. وتتخذ عدة أشكال مميزة فى المسرحيات:

- التأمل فى الهجرة داخل محيط منزلى معين؛
- الهجرة داخل البلد الواحد الذى ولد فيه الشخص - عادة من الريف إلى المدينة؛
- الهجرة إلى بلد آخر، وعادة فى المملكة المتحدة، وتأثيراتها؛
- التأمل فى الهجرة إلى الوطن لأولئك الذين جاءوا إلى المملكة المتحدة فى العقود الوسطى من القرن العشرين؛
- السفر إلى البلدان التى هاجرت منها أجيال الآباء، وهو نوع من الهجرة العكسية الدائمة؛
- الحياة فى بريطانيا حيث يصنف السود والشعوب الآسيوية كمهاجرين بحكم مظهرهم، بغض النظر عن تاريخهم الفردي؛
- الانفصال عن المجتمع بسبب تأثير تغيير القيم والمواقف عبر الأجيال، وبين المرأة والرجل، كأحد تأثيرات الهجرة؛
- العيش فى جماعات مع الأقران خارج الجاليات العرقية المحددة بوصفها دالة واحدة للتاريخ، والتطور، والهوية، الشخصية كتأثير آخر للهجرة.

تعالج مسرحية بينوك "استقبال البطل" (١٩٨٩) على سبيل المثال، قضية عودة رجل جامايكى ناضل من أجل بريطانيا فى الحرب العالمية الثانية إلى قريته فى عام ١٩٤٧ . يثير وجوده خيال سكان الجزر الآخرين، والذين يفكرون فى الهجرة للبحث عن الرزق فى أماكن أخرى. وتركز مسرحية ليسلى كايلا "عندما رأيتك للمرة الأخيرة "، أيضا، على قضية الرحيل من جامايكا إلى المملكة المتحدة، اوكوبا، أو أميركا. فى مسرحية برابجت دوللى دهينجرا ليلة واحدة (١٩٩٦) ومسرحية مايا شودرى كاهينى ١٩٩٧ تصبح قضية الهجرة من الهند إلى بريطانيا متشابكة مع الخيارات الجنسية والعاطفية. تستكشف كلا من مسرحية تانيكا جوبتا "الهيكل العظمى" (١٩٩٧) ومسرحية روخسانا "أحمد السروال الأسود" (١٩٩٨) الهجرة داخل الهند من المجتمعات الريفية إلى المدينة، وأثر ذلك على حياة الأبطال وترسمان خريطة لحالات من الضياع والاغتراب حيث تحاول الشخصيات التوافق مع الاغتراب الذى تفرضه الهجرة، حتى داخل البلد الواحد، الذى يتجلى فى استحالة العودة إلى مكان تركوه وراءهم. على أن الحنين الذى تولده الرغبة فى العودة - إلى المكان الذى هاجر منه الشخص، والى الحالة التى كانت فى السابق - يتجلى فى لوحة ١، التى يصور فيها شخصيات السروال الأسود محدقة بشوق وبتوق إلى أسفل والى الوسط إلى اليسار، وهى تلتفت إلى الخلف بدلا من أن تكون متطلعة للأمام. هيئة الجسم المشفرة تقليديا وعاطفيا، حيث الرجل - بشكل ينم عن الحماية- يعانق المرأة من وضع أعلى نسبيا (حيث تتكئ عليه)، يشير إلى ملصقات أفلام بوليوود الرومانسية، والأشياء التى تصنع منها الأحلام رغم افتقارها للأساس، وهى سمة رئيسية لهذه المسرحية.



لوحة ١

أديل سليم فى دور سلطانة واشفين كومار فى دور خودا بوخوش فى مسرحية السروال الأسود. من إنتاج فرقة كالى المسرحية فى عام ١٩٩٩.

الهجرة إلى الوطن هى قضية رئيسية فى مسرحيات مثل مسرحية جاكلين روديت المال من أجل العيش. فى هذه المسرحية، يريد والد الشخصية الرئيسية العودة إلى الوطن ليعيش حياة خالية من العنصرية والاستغلال الاقتصادى، وانعدام الأمن. الرجوع إلى الجيل السابق، أو السفر إلى البلد التى هاجرت منها الأجيال الأصلية، وهو نوع من الهجرة العكسية المؤقتة، هو محور مسرحية مايا تشودرى الرياح الموسمية، ومسرحية أحمد نهر على النار (٢٠٠٠)، ومسرحية بينوك التحدث باللغات، ومسرحيتها البغال، ويناقش الفصل الثالث من الكتاب تأثير هذه الهجرات العكسية. وربما يكون أكثر الأشكال شيوعا التى تتخذها مسرحة ما يمكن للمرء أن يسميه "تأثير الهجرة" كسب العيش فى بريطانيا التى تصنف الشعوب السوداء والآسيوية على أنهم أرقام من المهاجرين - مع كل ما يستتبعه ذلك من العزلة الاجتماعية - بحكم مظهرهم، مهما كان تاريخهم الفردى، وتتناول مسرحيات مثل مسرحية جاكلين روديت الثانى بعد الله فى القيادة (١٩٨٥)، ومسرحية مارى كوبر لعبة القلب (١٩٨٨)، ومسرحية ميرا سيال أختى وزوجة زوجى (١٩٩٣)، ومسرحية بوليت راندال ٢٤ ٪ (بدون تاريخ)، ومسرحية يازمن يود الهوية (٢٠٠٠)، ومسرحية زينديكا رقصة ليونورا (١٩٩٣)، ومسرحية وينسم بينوك الماء (٢٠٠٠) تلك التجربة. ويكمن الانفصال عن المجتمع كتأثير لتغيير القيم والمواقف عبر الأجيال، وبين المرأة والرجل، فى حد ذاته كتأثير الهجرة، وراء ديناميكيات مسرحيات من قبيل مسرحية جريس ديليز قصة روز (١٩٨٥)، ومسرحية روخسانا أحمد أغنية للملاذ (١٩٩٣)، ومسرحية كاور بهاتى بشارام،

(٢٠٠١). هذا الانفصال يكون غير إرادى على الدوام بالنسبة للشخصيات النسائية التى تقرر الخروج من مجتمعاتها المحلية، التى تنطوى على العنف النفسى والجسدى على حد سواء لإحداث تمزقات تميز هجرة الشخصيات فى كثير من الأحيان بطريقة مأساوية. ويحدث تاثير الهجرة الآخر المتمثل فى جماعات الأقران التى تعيش خارج المجتمعات العرقية أو العنصرية المحددة بوصفها دالة للتاريخ الخاص بالشخص، وتطوره، وهويته، فى مسرحية زينديكا "رقصة ليونورا" (١٩٩٣)، ومسرحية "كاور بهاتى بشارام"، وفى مسرحية جاكى كاى "أضواء وظلال"، وفى مسرحية فاليرى ماسون جون "خنادق الخطيئة" (١٩٩٩). هنا تشكل الشخصيات جزءاً من مجتمعات الأقران، تحددها فى الحالتين الأخيرتين القضايا حول الهويات الجنسية وليست العرقية. نتيجة لذلك، تكون فى المسرحيات بطلات من عدد مختلف من الثقافات والخلفيات العرقية،بدلا من اثنين فقط كما هو شائع فتقدم وجهة نظر متعددة الثقافات أكثر اتساقا لبريطانيا المعاصرة، مقابل وجهة النظر ثنائية الثقافة.

إذا كانت الهجرة فى آثارها المختلفة تشكل أحد الموضوعات الرئيسية فى الأعمال المسرحية للكاتبات الأفريقيات والآسيويات، فهكذا تفعل الروحانية. السمة المشتركة فى الأعمال المسرحية للكاتبات السود هى تقديم الأم أو الآباء المتدينين الذين يقودون أطفالهم بعيدا من خلال عدم قدرتهم على فهم ان مكانة الدين فى بريطانيا المعاصرة تختلف عما كانت عليه فى حياة الوالدين.



لوحة ٢

شيف جريوال فى دور بوبى صديقى وبارميندر سيخون فى دور زارا ميثاء، وشلى كنج فى دور سيما صديقى فى مسرحية نهر على النار من إنتاج فرقة كالى المسرحية عام ٢٠٠١ .

تشمل الأمثلة النموذجية مسرحية زينديكا "الورق، والحجر" (١٩٨٩) ورقصة ليونورا"، ومسرحية "اوشودى منحنى S"، ومسرحية دالى "قصة - روز"، ومسرحية كارا ميلر "الصفير الأزرق" (١٩٩٩). جزء من هذا الاتجاه للروحانية يظهر فى نصوص النساء الآسيويات فى بناء الحضور الشبحي. على سبيل المثال، فى مسرحية أحمد "نهر على النار" إحدى الشخصيات الرئيسية، سيما صديقى، تعود إلى الحياة بعد الوفاة وترى أثر وفاتها على أطفالها الثلاثة (انظر لوحة ٢). وبالمثل، فى أغنية للملاذ يحوم براديب، الزوج المعتدى على راجندرا، كشبح ويهدد عائلته (انظر لوحة ١٠). فى مسرحية جوبتا الهيكل العظمى، الهيكل العظمى المقصود يعود للحياة ليلا كامرأة جميلة. فى مسرحيتها الملاذ، يظهر ظل امرأة كواحدة من الشخصيات تروى قصتها (١، ٣: ٤٥-٦). مسرحية يود العمل غير المنجز فى (١٩٩٩)، هو مسرحية تتحدى الحدود الطبيعية التى تفتتح بها، وتثير تساؤلات حول مادية واحدة من الشخصيات اثناء تكشف قصتها. مسرحية بينوك التحدث باللغات، ومسرحية جوبتا غرفة الانتظار (٢٠٠٠)، وكذلك من الداخل إلى الخارج (٢٠٠٢)، تثير حضور يتحدى التعريف المادي. وجود واستحضار أشباح هو بالطبع لم يكن غريبا داخل تقاليد المسرح الغربي. حيث تظهر أشباح أو يتم استدعاؤها فى كثير من مسرحيات شكسبير، ولكن حضورها المعاصر غير مألوف لنا. فى المسرحيات التى تمت مناقشتها فيما سبق، الروحانية، ومظاهر العالم الروحانى، والحضور الشبحى، يتم التعامل معها بشكل أكثر واقعية أكثر مما تسمح به علمانية الثقافة الغربية عادة.

هناك عدد من القضايا الموضوعية الأخرى التى يمكن للمرء بحثها على أنها نمطية فى أعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات مثل المعالجات المحددة ولكن التمييزية للأسرة والمجتمع، وتمثيل الأمهات العازبات صغيرات السن، والزواج الإجبارى والتقليدي، والصراعات بين الأجيال التى تنطوى على أبعاد التعدد الثقافي. وحيث إن هذه الأمور يتم التعامل معها فى الفصول اللاحقة، أريد لفترة وجيزة أن أنتقل إلى التجسيد والهوامش المرئية لمناقشة بعض الخصوصيات الإيمائية والمرئية فى مسرحيات الكاتبات الأفريقيات والآسيويات. أحد الجوانب البارزة فى المسرح بصفة عامة، بما فى ذلك المسرح المعاصر، هو أنه على الرغم من أنه يعتمد على التجسيد والعرض المسرحى من أجل التعبير النهائى، هناك هوامش قليلة نسبيا فيما يخص الإرشادات المسرحية وتحديد الإطارات الايمائية والجسدية التى يتم اداء المسرحيات داخلها. هذه الأمور متروكة للممارسين - الممثلين والمنتجين والمخرجين - بدلا من أن يحددها الكاتب المسرحى مسبقا. قال لى الكاتب المسرحى كيتاكى كشرى دايسون، على سبيل المثال، فى مقابلة: "فى الإنتاج البنغالى لمسرحية [أشعة الشمس الليلة...] كانوا حريصين جدا على القيام بالكثير من الأمور الإنجليزية، تماما مثلما كانوا فى الإنتاج الإنجليزى حريصين جدا على أداء الأمور الهندية. وهكذا فدائما يوجد الموروث الثقافى المختلط "(٢٠٠١). وتقوم الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات فى بعض الأحيان بتحديد اللفتات الجسدية التى تشير إلى ثقافة بعينها فى نصوصهن. ونذكر على وجه الخصوص مص الأسنان أو

تقبيل الأسنان، وهى لفتة جسدية، تميل إلى أن تحدث فى نصوص الكاتبات من منطقة البحر الكاريبى أو من خلفية افريقية. هذا الكلام المجسد له مجموعة متنوعة من المعانى اعتمادا على السياق لكنه كثيرا ما يستخدم للتعبير عن الانزعاج، أوالضيق، أو الاشمئزاز. فى مسرحية تريسى دالى "قم بالإطلاق لتفوز" (٢٠٠٢)، ظهر تقبيل الأسنان بين جو مارتن، وجوزفين ميلفيل، على سبيل المثال فى كثير من الأحيان إلى حد ما فى الإرشادات المسرحية ليحدد المواقف ويقدم التعليق على الأحداث. فى مسرحية جوبتا "الملاذ" (٢٠٠٢) تشير الإرشادات المسرحية إلى صفع الكف كنوع من التحية (مثلا ١، ١: ١٧). ولكن هذه الإشارات الإلماحية للممارسات المحددة بالتجسيد الثقافى من النادر نسبيا فى المسرحيات المذكورة، وتتم على حد سواء عن غياب هذا النوع من الترميز الجسدى فى نصوص المسرحيات بشكل أعم وربما كان تآكل و/ أو تحويل تلك الممارسات المجسدة كجزء من تأثير الشتات.

أبرزت هيلين جيلبرت وجوان تومكينز جاذبية الاختلافات فى الأداء والطرق التى يتم بها إبراز الاختلافات بين الثقافات فى بعض الأحيان فى إنتاج مصاحب للخطوط النمطية من أجل الحفاظ على مفهومى الأصالة والنقاء (١٩٩٦، خاصة الفصل الثاني). هذا واضح فى إنتاج مسرحيات ذات بعد آسيوى على المسرح البريطانى، حيث كثيرا ما يتم توضيح السمة الآسيوية من خلال استخدام شاشات نقش شبكى، وارتداء الشخصيات الملابس التقليدية مثل السروال والقميص، أو "الساري"، ومن خلال اللفتات اليدوية التى ترتبط بالتحيات أو

العبادة على وجه الخصوص (انظر لوحة ٣). هذه التوقيعات الثقافية تؤكد على الخصوصيات الثقافية، وتستجيب فى الوقت نفسه لبعض الصور الآسيوية الأكثر شيوعا فى بريطانيا وغيرها من الثقافات.

تبرز الكاتبات المسرحيات أنفسهن الخصوصية الثقافية بعدة طرق مختلفة بما فى ذلك إدخال لغات أخرى غير الإنجليزية (كما يفعل كوبر فى لعبة القلب) أو من خلال استخدام لكنات أو لهجات مثل اللهجة العامية. الكثير من الكاتبات المسرحيات اللاتى يقدمن تفاصيل تجارب الهند الغربية يستخدمن أشكالاً من اللهجة العامية لتحديد الموقع الثقافى لشخصياتهن. وهذا يمكن أن يكون ذا تاثير تحريرى للكاتبة المسرحية شخصيا. قال بينوك، على سبيل المثال: "كانت [استقبال البطل ...] أول مرة استخدم فيها لهجة عامية ووجدت أن ذلك يمنحنى إحساسا بالتحرر. كان صوت آخر، وحررنى بطريقة أو بأخرى أن أكون نفسى ككاتب. كان ذلك انفراجا بالنسبة لى شخصيا... كان بمثابة اكتشاف صوتى"(١٩٩٧ : ٥٠). وقد علقت كشرى دايسون فى مقابلة حول مدى ما تشعر به من تحرر عندما تكتب باللغة البنغالية، حيث لا تكون "تحت عيون الغرب" (٢٠٠١). وفى ملاحظاتها على اللغة فى مسرحية عندما رأيتك لآخر مرة، تذكر كايلا: "فى انجلترا اليوم الآباء، والشباب والأطفال من أصول ترجع إلى منطقة البحر الكاريبى، يرون القليل جدا من التقاليد الشفوية فى شكل مكتوب. لفترة طويلة جدا كانت لغات منطقة البحر الكاريبى التى تقوم على الأصول الأفرو أوروبية تعتبر تقريبا دون قيمة."



لوحة ٣

بارميندر ك. ناجرا فى دور كيران صديقى فى مسرحية نهر على النار إنتاج فرقة كالى المسرحية لعام ٢٠٠١ .

وبسبب ذلك لا يوجد حتى الآن، قاموس موحد يحظى بقبول واسع، ولكن بالتأكيد هذه اللغات [كذا] تمتلك تراثاً غنياً ومتنوعاً، يوحد ويحافظ على الثقة فى النفس لدى شعوب هذه الجزر (١٩٨٧ : ٩٧). من الواضح أن اللغات وسيلة لتوحيد المجتمعات وتعزيز التماسك الاجتماعي. استعمال لغات مثل لغة الكريول، واللهجة العامية، والهندية، أو جوجيرات على المسارح البريطانية المسرح يخاطب تلك الجماهير التى تتعرف على هذه اللغات، وفى نفس الوقت يعطى قيمة لهذه اللغات من خلال وجودها فى مساحة ثقافية تقليدية مخصصة لأشكال قياسية من اللغة الإنجليزية، ويدخل تلك اللغات داخل الثقافة البريطانية كجزء من تلك الثقافة، وليس بوصفها حيزاً ثقافياً منفصلاً.

فى هذا السياق تفيد "قائمة الشخصيات" فى الإشارة إلى السياسة العنصرية فى أية مسرحية معينة. فى بعض النصوص، مثل مسرحية ماسون جون "خنادق الخطيئة" التى تمت مناقشتها فى الفصل السادس من هذا الكتاب، ومسرحية جوبتا "الملاذ" ومسرحية كاور بهاتى، "بيشارام" تذكر الهوية العرقية أو الإثنية للشخصية فى قائمة الشخصيات، مما يشير إلى أن تلك الهوية قضية هامة فى المسرحية. هذا يحدث عادة فى سياقات الاختلافات العنصرية أو الإثنية البينية، كما هو الحال فى مسرحية دوللى دهينجرا فتيات غير مناسبات (١٩٩٩) التى يتم فيها استكشاف اختلافات المواقف تجاه الزواج التقليدى بين الآسيويات والبيض. بدلا من ذلك، إبراز هوية الشخصيات العرقية فى قائمة الشخصيات يشير إلى استخدام الاختلافات العنصرية اوالاختلافات بين الأجيال كموضوع

للمسرحية. هذا هو الحال فى كل من مسرحية باتريسيا إيلير يوم آخر فقط (بدون تاريخ)، التى تتناول قضية الحمل فى سن المراهقة، ومسرحية يبمى أجبيب "بعيدا عن الوطن" (١٩٩٠)، التى يتم فيها استكشاف لحظات مختلفة وأجيال مختلفة من الهجرة وما يرتبط بها من الآثار الاجتماعية والأيديولوجية. تشترك كل هذه المسرحيات فى أنها تعيد إبراز الحدود بين المجموعات العرقية المختلفة التى كانت محورية فى المشروع الاستعمارى، لأسباب متنوعة وبطرق متنوعة. وبالتالى فهى تؤكد أنه - "ليس هناك أى سود فى اتحاد جاك" - على حد تعبير بول جيلروى - من خلال الحفاظ على تلك الحدود.

يتم تفجير هذا الوضع فى بعض جوانبه فى تلك المسرحيات، حيث الهوية العرقية للشخصيات ليست مذكورة فى قائمة الشخصيات. غياب مثل هذا الإبراز، كما هو الحال فى قم بالإطلاق لتفوز وفى مسرحية تريش كوك فى أم فى "الشارع الخلفى" (١٩٩٠)، لا يعنى أن المسرحيات لا تحتوى على علامات الهوية العرقية. غالبا ما تكون أسماء مثل دينيت أو شينيقا بمثابة علامة من علامات الاختلافات، كما هو الحال فى استخدام لكنات، أو لهجات، أو لغات معينة وإبراز اللفتات الجسدية الدالة على الثقافة والازياء فى الإرشادات المسرحية، والإشارة إلى ظواهر الخصوصية الثقافية مثل بعض الأطعمة. ورغم ذلك، يمكن للكاتب المسرحى من خلال عدم تكريس الاختلافات عن طريق تحديد الهوية العرقية، أن يفك مراسى تلك الهوية من حدودها العرقية العنصرية، حتى يمكن إعادة صياغة المواطن كمواطن يمثل جزء من بريطانيا التى

تم تصويرها فى المسرحية بدلا من أن يتم وضعه فى إطار عنصرى ينكر على المواطن وضعه داخل بريطانيا، حيث لا مكان "للسود فى اتحاد جاك". بهذا المعنى، فإن الكاتبات السود، ولسن هن فقط، اللاتى يعشن الآن فى المركز الإدارى لما كان / أو تبقى من الامبراطورية البريطانية... قادرات على إطلاق نقد داخلى / خارجى يتحدى تاريخ ومعانى الامبريالية، ومشروعات ما بعد الكولونيالية، ومضامين مترتبة على التعريفات القومية المختلفة للوطن، والطرق التى تتفاعل بها الذكورة مع هذه النظم المختلفة من الهيمنة "، كما تقول كارول بويس ديفيز (١٩٩٧: ١٠٠).

وهذا يسلط الضوء على تاريخية العمل الذى أنجزته الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا. وكنتيجة لكل المسرحيات التى كتبت وانتجت، ونشرت منذ أوائل الثمانينات، فقد أصبح من الممكن وضع خريطة للاهتمامات التى حفزت على الكتابة والإنتاج، والتى تعكس الحالة المتغيرة للكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا. فبينما كانت المسرحيات خلال الثمانينات تهيمن عليها الصراعات بين الأجيال كتعبير عن الاختلافات بين الكبار الذين هاجروا والطفل الذى، إذا جاز التعبير تم تهجيره، والصور المختلفة لتأقلمهم مع هذا الوضع، فان المسرحيات فى التسعينات تميل إلى التركيز أكثر من ذلك بكثير على كيفية العيش فى بريطانيا الآن، فيما يتجاوز تجربة لحظة الهجرة، وكجزء من جيل نشأ فى المملكة المتحدة. كما تذكر جاتيندر فيرما: "إن ظهور الجيل الثانى [كذا] من "الأجانب " من الأطفال الذين ولدوا

لآباء مهاجرين... وفر دافعا قويا لتحقيق الوجود" (١٩٩٤: ٥٥). تتضح مدى صعوبة ذلك عندما ينظر المرء إلى الصعوبات التى واجهتها الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات، ومازلن يواجهنها، فى تحقيق البروز الثقافى فى هذا البلد، حتى وهن يشغلن مكانة رئيسية فى ساحة الكتابة المسرحية الجديدة ١٨ .

منذ الثمانينات على وجه الخصوص، أصبحت أماكن معينة حاسمة فى إنتاج أعمال جديدة للكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات ولنظرائهن من الكتاب أيضا. وتشمل هذه، فى لندن، مسرح بولى سوهو السابق، وهو مسرح سوهو حاليا، ومسرح الرويال كورت الذى قد دعم كثيرا عمل وينسم بينوك، على سبيل المثال؛ والمسرح الوطنى حيث كانت تانيكا جوبتا الكاتبة المقيمة فى ٢٠٠١-٢؛ ومسرح ترايسيكل فى كيلبورن؛ والمسرح الملكى، شرق ستراتفورد؛ ١٩)، والمسرح الغنائى، هامرسميث؛ ومسرح البيت البيضاوي؛ والريتزى فى بريكستون حيث شاهدت أنا نوتسكا شانج تقوم بالأداء. خارج لندن، وفى المدن التى عادة ما تكون بها أعداد كبيرة من السكان السود والآسيويين يتم تشجيع أعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات على نحو متزايد. من بينها بيرمنجهام ريب، وهايماركت فى ليستر ومركز وفينيكس للفنون فى ليستر، ومسرح غرب يوركشاير فى ليدز، مسرح ليفربول، ومركز بريستلى ومسرح ميل فى برادفورد. هذه الأماكن توفر فرصة واحدة للكاتبات المسرحيات السود الآسيويات لتحقيق الوجود.

موقع آخر من هذا القبيل هو الاستقبال النقدى لأعمالهن. فلم تهتم الدراسات البريطانية عن السود، التى ظهرت باعتبارها ساحة حية للنقاش فى نفس الفترة التى أصبح فيها عمل هؤلاء الكاتبات المسرحيات أكثر بروزا فى المسرح البريطانى، حتى الآن بهذه الكتابة. فقد كان تركيز الدراسات الثقافية البريطانية عن السود فى المقام الأول على النواحى الاجتماعية[٢٠] والمواقع الثقافية التى كانت من أكثر الموضوعات للبحث أصبحت تسمى الثقافة الشعبية والأفلام والموسيقى، والرقص، مع ما يترتب على ذلك من تهميش وجود الكاتبات من الأفريقيات والآسيويات فى المسرح البريطانى فى مناقشاتها النقدية والنظرية. ومع ذلك بدأ بعض علماء المسرح النسوى، فى التعامل مع اعمال هؤلاء الكاتبات. كتاب مارى بروير العرق، والجنس، والنوع فى مسرح الكاتبات المعاصرات (١٩٩٩)، وهو الكتاب الوحيد من هذا النوع الذى ظهر فى بريطانيا حتى الآن، يركز فى الغالب على مسرحيات الكاتبات من السود الأمريكيات. فى كتاب إلين أستون مقدمة عن النسوية والمسرح (١٩٩٥) تكرس المؤلفة فصلا بعنوان "النساء السوداوات: تشكيل المسرح - النسوي" الذى يركز على المرأة السوداء فى المسرح البريطاني. وتقدم ليز جودمان (١٩٩٣) فضلا عن فرق المسرح البريطانية للسود؛ وتكتب مارى كارين دال عن مسرح ما بعد الكولونيالية (١٩٩٥)، وماى جوزيف عن أشخاص خارج الدولة: الكتابات المسرحيات السود وحدود المواطنة (١٩٩٨). أسهم جاتيندر فيرما، وهو أحد الأعضاء المؤسسين لفرقة تارا الفنون، وهى فرقة بريطانيا للمسرح الآسيوى، فى كتب مثل كتاب

ريتشارد بون وجين بلاستو(١٩٩٨) قضايا مسرحية وكتاب تيودور شانك المسرح البريطانى المعاصر(١٩٩٤). وكذلك اسهم ميناكشى بونسوامى بالمثل بفصول فى كتاب لايلين استون وجانيل رينلت رفيق كامبريدج للكاتبات المسرحيات البريطانيات فى العصر الحديث (٢٠٠٠وكتاب المرأة والتمثيل المسرحى (١٩٩٥). تشير تواريخ هذه النصوص، التى يوجد بعضها ولكن ليس الكثير منها، إلى وجود زيادة تدريجية جدا فى الاهتمام النقدى باعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا خلال التسعينات. ويؤكد ويليام دامستيس فى كتابه الكاتبات المسرحيات البريطانيات، ١٩٥٦-١٩٩٥" الذى يغطى الفترة التى جاءت فيها الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات إلى الصدارة فى المملكة المتحدة على سبيل المثال أن "المرأة قد وجدت لها صوتاً فى المسرح؛ وكذلك وجدت الأقليات العرقية مكانا على نحو متزايد "(التاسع). ومع ذلك، ليست هذه هى الحال فى عمله: الذى يتكون من ستة وثلاثين مداخلاً، سبعة منها فقط مخصصة للكاتبات للمسرحيات، وليس من بينهن اى كاتبات من السود أو الآسيويات على الإطلاق. وقامت سوزان كروفت بالكثير من العمل الجيد لمعالجة هذا الوضع؛ بدءا من الفصل المتعلق بالكاتبات المسرحيات السود فى بريطانيا (١٩٩٣)، قامت بجمع قوائم المراجع الخاصة بأعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات (٢٠٠٠؛ ٢٠٠١) [٢١] التى تشير إلى كم أعمالهن التى تم إنتاجها. ولكن عموما الأبحاث والدراسات المكثفة عن الكاتبات المسرحيات من السود فى امريكا، على سبيل المثال، وحتى مع الأخذ فى الاعتبار

الأنماط المختلفة للغاية للهجرة والنواحى الاجتماعية والثقافية والتى تشكل تاريخ اعمال الكاتبات المسرحيات السود فى الولايات المتحدة، لم يواكبها تطور مماثل فى المملكة المتحدة.

أشار بونتسانيزى (٢٠٠٢) إلى الصعوبات التى تعترض تحقيق التواجد فى مكان يسيطر عليه غياب التركيز على الجيل الأول، والثانى، والثالث من المهاجرين كأشخاص يشكلون جزءا من بريطانيا المعاصرة. بل وربما يجادل البعض بأن تسميات من قبيل - مهاجر - و- مهاجرين- و- أجنبي ?وكذلك جميع المصطلحات المهينة المستخدمة فى سياقات عنصرية هى تسميات خاطئة حيث إن العديد من الأشخاص الذين يتم تطبيقها عليهم ولدوا ونشأوا فى المملكة المتحدة، وتتحدد هويتهم الثقافية داخل هذا الحيز، حتى لو كان بطريقة تثير المشكلات (انظر، على سبيل المثال، Carole Boyce Davies (1997 بشأن هذه القضية)[٢٣] ويتجلى ذلك فى مقتطفات من مقابلة أجرتها انجونا روى تعكس تجربة "كاملا"، إحدى الشخصيات فى مسرحية أحمد أغنية للملاذ:

> الضيفة: فى الحقيقة، ينظر إلى على أننى غريبة. ليس بوصفى آسيوية على الإطلاق. آسيوية اللون، ولكن ليس باعتبارى آسيوية لأننى لا أتكلم لغة آسيوية، ولأننى جئت من جزر الهند الغربية. ولكن لا ينظر إلى الآسيويين باعتبارى آسيوية ومن خلال الهيئات القانونية لا ينظر إليّ كآسيوية...

المحاورة: فماذا تعتقدين بخصوص الطريقة التى يرونك بها؟

الضيفة: اعتقد انهم يعتبروننى بريطانية سمراء أو بريطانية متغربة. حسنا، أنا ارتدى ملابس غربية. ولغة الجسد هى غربية وذلك فى حد ذاته حاجز.

المحاورة: حقا، هو الحاجز، ولكنه شيء اخترت القيام به. هل ذلك لأنه امرالمهم بالنسبة لك؟

الضيفة: أنا لم أختر أن افعل ذلك. لم يكن لدى لغة ثانية. لم يكن لدى لغة ثانية أبدا.

المحاورة: حسنا، ولكنك تقولين أنك ترتدين ملابس غربية

الضيفة: لقد جئت من بلد غربي.

المحاورة: نعم. صحيح.

الضيفة: أعتقد أن الأمر سيكون به شيء من النفاق إذا ارتديت ملابس آسيوية، لأنه عندئذ ما هى الرسالة التى أقدمها؟ ثم... قد يأتى شخص ما يرتدى ملابس آسيوية ويبدأ فى التحدث معى بلغة آسيوية فاقول له: -أنا لا أفهم ما تقول.- هل ترى مدى تعقد الموقف الناجم عن ذلك؟

المحاورة: هل من المهم لك أن تقدمى نفسك بالطريقة التى تحبينها؟

الضيفة: حسنا، بأمانة لا توجد طريقة أخرى لتقديم نفسي.

الأمر الكامن خلف هذا الحوار هو فكرة وجود هوية متماسكة، سواء أكانت -آسيوية- أو خلاف ذلك، وهو ما لا تستطيع الضيفة فعله لأن مظهرها الخارجى وفقا للقوالب النمطية السائدة يتعارض مع الممارسات السلوكية أو الجسدية، والترميز الذاتى من خلال الملابس. بشكل دقيق هذا التناقض هو فى مركز الاصطدام بين اثنتين من النساء الآسيويات فى كل المسرحيات التى نوقشت فى الفصل الخامس من هذا الكتاب. الصعوبات فى تسمية تعدد المواقع بالنسبة للعديد من الذاتيات المعاصرة، على نحو كاف أو مناسب، تفسر المحنة التى تمر بها الضيفة، بل والتى تمر بها الشخصيات فى مسرحية سيال زوجة أختى، ومسرحية كوبر لعبة القلب، ومسرحية أحمد أغنية للملاذ.

بعض الشخصيات فى هذه المسرحيات فى صراع ما يمكن أن يطلق عليه الثقافة الثنائية، وهى القضية الخاصة بكيفية التعامل بفعالية بين ثقافتين تختلفان فى كثير من الأحيان فى المعايير، والقيم، والمطالب. ومع ذلك، بالنسبة لكثيرين من داخل وخارج المسرحيات لا تتعلق المسألة بذلك التعامل ولكن أيضا بالهوية / أوالروابط التى يتم التمسك بها فى ظل تغير الأعراف والقيم. حيث تميل صفات الهوية إلى افتراض وجود تطابق بين المظهر ومجموعة من القيم والمعايير والسلوكيات وهذا بالطبع تحرك يؤدى إلى التحجر. مثل هذه الصفات

تصبح غير مرتبطة عندما لا يتماسك المظهر، والقيم، والمعايير بالطريقة المتوقعة. فى الواقع، توقع التماسك يحتاج استفهاماً، لأنه ليس التماسك فى حد ذاته هو القضية ولكن ما يفترض أنه يقوم بالتماسك. ينطوى الاعتراف على إعادة كتابة سيناريو يمسك بالنفس والآخر فى نفس المكان لتفجير حدود هوياتنا. وهو ما يعنى افتراض التشتت كأمر بديهى، وأيضا افتراض التغيير. ما يعنيه هذا - فى سياق هذا الكتاب - هو أننا بحاجة إلى الاعتراف بأن المسرحيات التى تمت مناقشتها تتم عن فترة تاريخية معينة. ولا يكون هذا أكثر وضوحا مما هو عليه بالنسبة لأحد آثار ١١ سبتمبر ٢٠٠١ عندما تعرض مركز التجارة العالمى فى نيويورك للتفجير. مثلما تم الربط بين ذلك الهجوم الإرهابى والمسلمين، وجد الآسيويون انفسهم فى أعقاب هذا الهجوم معرضين للإهانة إذا شك احد انهم مسلمون، وظهر التفريق الجديد بين الآسيويين - بين الهندوس والمسلمين - فى الثقافات الغربية. أثر لتلك العملية هو بالفعل واضح فى مسرحية رانى درو "حريق برادفورد" (٢٠٠١).

كلمة حول عملية البحث: فى مقال بعنوان "الأبيض خارجاً" (٢٠٠٠)، تساءل مايكل بيلينجتون، "هل هناك أزمة فى المسرح الأسود فى بريطانيا؟" وأجاب على ذلك بقوله، "أنت تراهن. ويبدو لى أن الامر يصبح أسوأ من ذلك. واقتبس كلمات نيكولاس كنت فى مسرح ترايسايكل فى شمال لندن الذى قال:

فى العامين الماضيين وحدهما اختفى عدد من الفرق والأحداث:

الكاريب وتيمبا ومسرح بلاك سيزون ومشروع راوند هاوس، وإلى جانب نقص الفرق يتناقص الجمهور الأفريقى وجمهور دول البحر الكاريبى أيضا. ولكن بوسعى أن أمضى فى سرد المشاكل. الحقيقة أنه لا توجد فرقة للأطفال السود، والعاملون فى المسرح أغلبهم من البيض. إذا قمت بقراءة تقرير تكليف بويدن من مجلس الفنون إلى مسارح الإنتاج بالانجليزية، ستكتشف أن ١٦ فقط من أصل ٤٦٣ من أعضاء المجلس الوطنى هم من السود. نظرا لأننا فى مسرح تراسيكل لدينا ثمانية منهم، وخمسة فى ستراتفورد إيست واثنين فى هامبستيد، يبقى هناك عضو واحد فقط فى بقية البلاد.

يستمر بيلينجتون للإشارة إلى حقيقة أنه "كانت هناك ١٨ فرقة مسرحية ذات ايرادات يمولها السود والآسيويون، الآن هناك اثنتان فقط. وجميع موظفى المسارح الإنجليزية الدائمين فى ٢٠٠٩ من البيض. ومع وجود استثناءات غريبة... تجربة السود والآسيويين تظل غير مسجلة إلى حد كبير "(٢). فى الواقع، أسهمت الكاتبات المسرحيات المعاصرات من الأفريقيات والآسيويات على نحو متزايد فى تسجيل تلك التجربة. ومع ذلك، فإنهن- وخاصة الكاتبات المسرحيات الآسيويات - يمكن أن يشعرن أنه من الصعب إنتاج أعمالهن. على سبيل المثال تقول تانيكا جويتا،، "إن الفرق الآسيوية مثل مسرح تارا للفنون وتماشا فى الواقع تقدمان الكتاب الجدد على نطاق صغير، على الرغم من ان إنتاج تماشا لمسرحية أيوب خان الدين الشرق هو الشرق كان ناجحا بشكل كبير،

ولكن كان ذلك حالة استثنائية. وعادة ما تدور أعمالهن حول إعادة تفسير الأعمال الكلاسيكية. وعلى الرغم من أن فرق المسرح التى يمتلكها السود مثل تالاوا تقدم كتّاباً جدداً: مثل بيى بيندل توماس وزينديكا على سبيل المثال، فلا يبدو أنهما تنتجان أى مسرحيات آسيوية. لذلك لا يوجد فى الواقع اى مكان يطرقه الكاتب الجديد (١٩٩٧: ١١٧)[٢٥]. وبالتالى فإنه يمكن أن يكون أو يصبح من الصعب الوصول إلى أعمال مثل هؤلاء الكاتبات. معظم المسارح وفرق المسرح يتم تمويلها بشكل غير كاف لأرشفة المواد الخاصة بها بشكل جيد أو غير جيد، والتى تشمل سيناريوهات المسرحيات وصور الإنتاج. بالنسبة لفرق المسرح المتجول والفرق التى تعمل على تمويل المشروعات فان مثل هذه الأرشفة لا يمكن ان تكون ذات اولوية. ورغم ان نسخا من المسرحيات التى يتم تمثيلها يقصد منها الإيداع فى المكتبة البريطانية فإن هذا كما وجدت يكون غير معروف بشكل كاف ولا يتم اتباعه بشكل لا يعتمد عليه. وحيث يتم التبرع بالمواد للمجموعات الخاصة، فإنها تفتقر إلى المعلومات الأساسية بحيث يكون من الصعب اقتفاء اثرها. ولذلك فان مجموعة صور قد تحتوى على صور الانتاج ولكن بدون تفاصيل عن المصورين الذين قاموا بها، مما يجعل من الصعب إعادة إنتاج هذه الصور كجزء من عملية التوثيق للعمل. هناك حاجة لفعل ما هو أكثر من ذلك بكثير للحفاظ على كل من هذه المادة، بما فى ذلك الدعم المالى والتوعية للفرق والكتاب المسرحيين بشأن عملية الحفاظ على عملهم بشكل معلن والحصول على التمويل لفعل ذلك.

هذا الأمر مستمر مع التهميش المتسق لأعمال الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات للمسرح (Ponnuswami 1995؛ ٢٠٠٠). ويصبح معنى الاعتراف بوجود هذا العمل هو الاعتراف أننا نعيش فى حيز الشتات، وأن الأشكال الثقافية الرفيعة تشارك فى وتتمكن من تشكيل مثل هذا الحيز، وأننا فى حاجة إلى إعادة التفكير فى علاقاتنا، بالنسبة لأنفسنا، ولهؤلاء الذين ما زالوا يعتبرون مستعمرين - الآخرين - هذا يعنى أيضا الانتباه لأصوات أولئك الآخرين، فى محاولة لفهم تجربة حيز الشتات وإعادة تأطير تجاربنا فى ضوء ذلك. تم إبراز إشكالية تعدد المواقع بشكل واضح فى كل المسرحيات التى نوقشت فى هذا الكتاب والتى يمكننا القول أن تعدد المواقع يقع فى مركز اهتماماتها.

الشتات كمسرح

تم تقسيم كتاب الكاتبات المسرحيات المعاصرات من الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا حسب الموضوعات. كل فصل يقدم قراءة مطولة لمسرحيتين أو ثلاث مسرحيات (والإشارة إلى عدد من المسرحيات الإضافية) داخل إطار موضوعى ونظرى محدد. بعد المقدمة يستخدم، الفصل الثانى "مواطنون فى الشتات"، مفهوم افتار برا عن حيز الشتات لدراسة تقديم الهجرة كحركة تضع المرأة فى علاقة غربة سواء بالنسبة لبلدها الأصلى، أو المكان الذى تهاجر إليه، مما يؤدى إلى حدوث الحنين للوطن من جهة والاعتراف باستحالة العودة من ناحية أخرى. بالوقوع فى حالة "بين الاثنين" (Cixous 1997)، تتعامل الشخصيات فى

مسرحية تريش كوك "حلم الجري" (١٩٩٣)، على سبيل المثال، مع الحنين المعقد والمتناقض عبر الأجيال بينما يقومون بالتساؤل حول اختيارات حياتهم وحياة أطفالهم. مسرحية وينسم بينوك الرحيل (1989) - تأطر هذه الإشكالية من حيث التجوال والعزلة الاجتماعية التى تضع أماكن ذاكرة الطفولة فى نفس مكان ذاكرة الوطن، وهو الحيز الذى لا يمكن استعادته وهو نقطة الانطلاق ومكان العودة المستحيلة. ويحلل الفصل مسرحة إشكالية العيش فى حيزات الشتات، مما يوحى، بالمواءمة مع حجة برا، أن الشتات يؤثر ليس فقط فى أولئك الذين يهاجرون ولكن أيضا فى أولئك الذين يبقون فى مكان واحد.

يبحث الفصل الثالث "جغرافية عدم الانتماء" فى إعادة صياغة العودة للبلدان الاصلية من جانب الجيل الثانى المهاجرين. بالنسبة لهؤلاء الأطفال من الشتات، البلد الأصلى لوالديهم لا يشكل بالضرورة "الوطن" ولكن قد يولد إحساساً جديداً بعدم الانتماء حيث الفرق لا يتضح من خلال لون البشرة ولكن من خلال المواقف والسلوكيات التى اكتسبها المهاجرون من الجيل الثانى نتيجة الحياة فى محيط غربى عنصرى يقوم على العرقية. هذه القضية تم التعامل معها بطريقة مختلفة جدا فى مسرحية وينسم بينوك "التحدث باللغات"(١٩٩١) ومسرحية مايا تشودرى "الرياح الموسمية" (١٩٩٣). حيث تصور بينوك، فى إطار طبيعى، إشكالية اغتراب الجيل الثانى، الذى تصبح علاقته ببلده جامايكا السياحة الاستغلالية، التى تزيد من خلال الاستغلال الجنسى للسود الذى شكل تجربة العبودية بنفس القدر كممارسة سياحة الجنس فى أواخر القرن العشرين، حيث

تقوم تشودرى، بالعمل بشكل أكثر تجريبية، بإسقاط إمكانية العودة إلى الوطن بوصفه محررا للفرد المشرد. النتيجة ليست إعادة اندماج أولئك الذين هاجروا أو أبناء المهاجرين ولكن الاعتراف بأن الحيز والثقافة التى ترتبط بها الشخصية الرئيسية تستطيع ان تتحدث إلى هوية الفرد بطرق تمنحه القدرة.

يتم استكشاف أثر العيش فى حيز الشتات على الهويات الفردية فى الفصل الرابع. بعد مناقشة انج -ليجيت (١٩٩٧) حول عدم كفاية التجنيس -الأسود- ليشمل تنوع الهويات التى تمثل - الأقليات العرقية - فى بريطانيا، يركز الفصل على كل الاختلافات العرقية لأنها وردت فى مسرحية وينسم بينوك "صخرة فى الماء" (١٩٨٩)، ومسرحية زينديكا "رقصة ليونورا" (١٩٩٣)، ومسرحية مايا تشودرى "كاهينى" (١٩٩٧). فى قلب هذا الإبراز عزلة الفرد الذى تم تقويض حياته الاجتماعية بسبب استحالة رسم فئات الهوية على الواقع الفردى، وفى الواقع على التجربة الجماعية. يذهب هذا الفصل إلى أن زعزعة الاستقرار الناجمة عن تجربة الشتات، التى يتم تعزيزها من خلال المواقف العنصرية السائدة فى الثقافة البريطانية والعنف المعرفى الذى يتحقق من خلال التسمية، تم بناؤها فى هذه المسرحيات على أنها تؤدى إلى درجة من الاغتراب داخل الأفراد الذين يعيشون فى بريطانيا تؤدى إلى العزلة الاجتماعية والانهيار، وتحطم هوية كل من الفرد والمجتمع.

يركز الفصل الخامس بعنوان "الصدامات الثقافية"، على تقديم مسألة معينة،

الزواج التقليدى وتعدد الزوجات فى الأسر فى البيئة الغربية، فى ثلاثة مسرحيات: مسرحية مارى كوبر "لعبة القلب" (١٩٨٨) ومسرحية روخسانا أحمد "أغنية للميلاد" (١٩٩١)، ومسرحية ميرا سيال "زوجة أختى" (١٩٩٣). تتبنى كل مسرحية الصدام بين مواقف الثقافتين الآسيوية والغربية تجاه الزواج بطرق مختلفة اختلافا جذريا، مشيرة إلى أن المواقف الغربية التقليدية إزاء الزواج التقليدى، والعائلات الآسيوية، والعلاقات بين الأسر غير قادرة على الوصول إلى الرموز الثقافية والاجتماعية التى تنظم هذه الترتيبات والعلاقات. الصعوبات التى تواجه الشخصيات فى التوفيق بين المواقف الاجتماعية والثقافية المتباينة فيما يخص الزواج والعنف الاسرى، والاختلافات الثقافية فى توقعات دور الجنسين هى التى يتم بناؤها كمفتاح للمحن التى تقدمها المسرحية. الامر الهام أن هذه المحن، على الرغم من أنها تقدم بشكل واقعى، لم يتم حلها فى إطار المسرحية من خلال النهايات التقليدية السعيدة. بدلا من ذلك، تبدو المسرحيات متاثرة بأحداث من واقع الحياة - مثل قتل بالوانت كاور فى مخيم برنت للنساء الآسيويات فى عام ١٩٨٥ (ساوثبول بلاك سيسترز ١٩٩٢)، مما يثير تساؤلات حول العنف ضد المرأة فى تعاملها مع الصدامات الثقافية.

الجدل الذى دار حول هرمية القهر والمواقع النسبية التى يحتلها الجنس والعرق، وتأثير العنصرية والجنسية المثلية، واقترانها داخل هياكل اللامساواة، أنتجت مسرحيات للنساء من السود تسعى إلى بحث التقاطعات المعقدة من التهميش ورفض المثليين على اسس عنصرية التى تعانى منه المثليات من السود

فى هذه الثقافة. نوقشت هذه الأمور فى الفصل السادس الذى يبحث فى سباق الجنس فى مسرحية جاكى كاى "أضواء وظلال" (١٩٨٤) ومسرحية فاليرى ميسون جون "خنادق الخطيئة" (١٩٩٨). الأهم من ذلك أن المسرحيات ظهرت فى اثنتين من اللحظات المختلفة من السياسات السحاقية والسوداء. مسرحية كاى، التى تضرب بجذورها فى مرحلة ما قبل الفقرة ٢٨، وأيام نظرية عرض ما قبل الشذوذ، تسقط صعوبة سرية واخفاء المثلية فى استجواب الرؤى العنصرية وسياسة صداقة الإناث. استغلت مسرحية ميسون جون، من ناحية أخرى، بالكامل فى سياسات الحياة الجنسية داخل بنى السلطة العنصرية التى تمتد عبر الحدود العرقية وتعيد تقديم ديناميكيات الهيمنة- الخضوع التى تعكس الأشكال التاريخية العبودية والاسترقاق. يجادل الفصل أن التحولات فى سياسات المثليه والهوية تعيد القهر العنصرى كقمع جنسى أثناء السؤال عن معنى الهوية.

مسرحية جاكلين روديت "المال من اجل العيش" (١٩٨٤)، ومسرحية جريس ديلى "قصة روز" (١٩٨٤)، ومسرحية وينسم بينوك "البغال" (١٩٩٦) تقوم جميعها على أساس وجود قضية مع التركيز على الجسم المرأة السوداء كموقع تقوم من خلاله النساء السوداوات باستجواب شعورهن بهويتهن وأوضاعهن الاجتماعية والاقتصادية. هذه المسرحيات تم تحليلها فى الفصل السابع للوقوف على أثر المواقع العنصرية على المواقف من القضايا التى ليست فى حد ذاتها بأى حال من الأحوال محددة بعرقية معينة. تركز مسرحية المال من أجل العيش على امرأة

سوداء تقرر أن تعمل كراقصة من أجل كسب العيش لنفسها ولعائلتها. على النقيض من مسرحيات الكاتبات المسرحيات من البيض حول موضوع العمل القائم على الجنس فى الثمانينات التى صورت الاعتراضات على الجنس والعنف (على حد تعبير كاريل تشرشل)، تؤكد هذه المسرحية الإمكانيات الاقتصادية للمرأة من خلال الاستغلال الجنسى وتظهرهن يتخذن قرارات هامة تجعل الاستقلال الاقتصادى والأمن تظهر وكأنها أكثر أهمية من السياسة الجنسية. تركز قصة روز على بنت سوداء تصبح حاملاً (فى بعض النواحى مثل طعم العسل، ١٩٥٨ لشيلا ديلاني) ومتلازمة الأم العزباء فى سن المراهقة، التى فى الواقع، لها تاريخ طويل فى مرحلة التمثيل المسرحى لما بعد الحرب، فضلا عن تاريخ عنصرى، ووصم النساء السوداوات بالمنحلات جنسيا، وأنهن ينخرطن فى الجنس فى سن المراهقة بدون حماية. تعرض "البغال" قضية استخدام النساء السوداوات كمهربات للمخدرات عبر الحدود وقد ذاعت أخبار هذ الامر فى أوائل ومنتصف التسعينات. يعكس بناء هذه المسرحية، والمسرحيات الأخرى، مفهوم الورطة التى تعانى منها النساء السوداوات من خلال الاستغلال الجنسى. تتعامل المسرحيات الثلاث أيضا مع إشكالية العلاقات بين الجنسين فى مجتمعات السود.

فى الفصل الأخير، "الحياة فى الشتات الآن"، تتم مناقشة ظهور شخصيات جديدة فى المسرحيات الأخيرة للكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات مثل مسرحية أمريت ويلسون "الناجون" (١٩٩٩) ومسرحية تانيكا جوبتا الملاذ

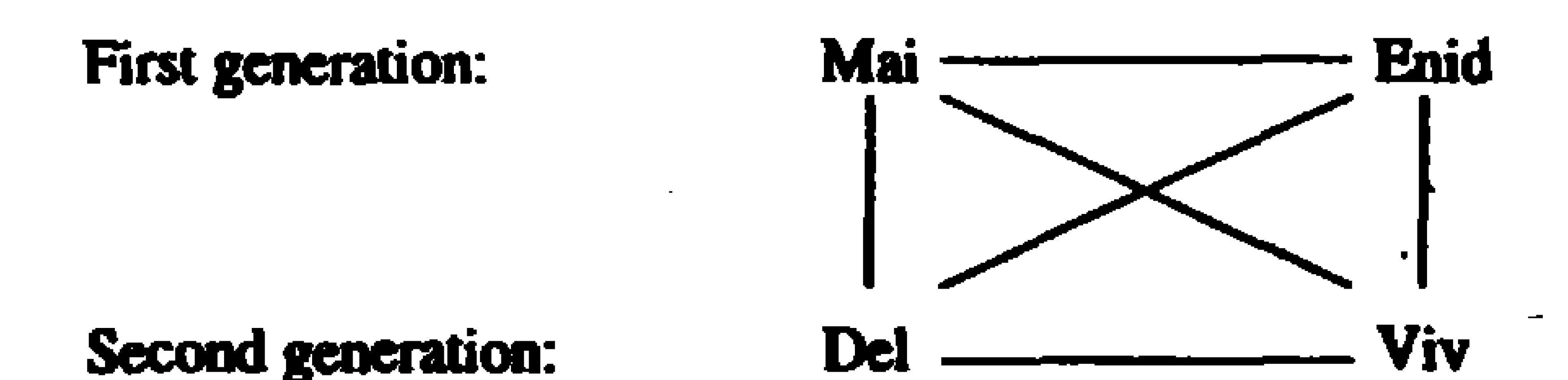
(٢٠٠٢)، وهى اللاجئين وطالبى اللجوء. هذا الفصل الختامى يؤكد ان مسرحيات الكاتبات الأفريقيات والآسيويات فى المسرح البريطانى ما زالت تعكس الحقائق الاجتماعية والثقافية، والسياسية، والاقتصادية التى تواجهها النساء من خلفيات عرقية وإثنية متنوعة فى المملكة المتحدة. العديد من المسرحيات التى تم نشرها حتى الآن تعرض الإطار القائم على القضية على أساس "الواقع" الاجتماعى، الذى شكل الكثير من الاعمال المسرحية النسائية فى بريطانيا بداية من أواخر السبعينات. ضرورة إبراز تجارب السود فى الحياة فى الشتات، والهويات المحطمة والمواقف العنصرية والمواقف الخاصة بالمثليين فضلا عن صعوبات التعامل مع الاختلافات الثقافية الداخلية والخارجية، كما تم تصويرها فى مسرحية بينوك "الماء"، التى نوقشت ايضا فى هذا الفصل، ولدت مجموعة من الأعمال للكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات يبحثن فى أنظمة اللون، أو الأعراف الاجتماعية، والضرورات الثقافية التى تحكم الثقافة البريطانية. إخفاء هذه الأعمال داخل تاريخ المسرح النسوى يجدد ويعزز تهميش أعمال هؤلاء الكاتبات فى ثقافة بريطانيا. يمثل الكتاب الحالى محاولة للتدخل فى هذه العملية، ويؤيد بشكل ضمنى ضرورة إنشاء جهاز نقدى ونظرى ليرافق نشر أعمالهن فى بريطانيا.

(٢)

أشخاص مغتربون

مواطن الشتات هو الذى يعانى من التشرد والغربة. والتشرد والغربة ليسا مترادفين، فالتشرد هو أثر للمكان يرتبط بالإزالة القسرية أو الطوعية لشخص من مكانه، ومكان لا تشير إلى الحيز الحرفى هنا رغم أن هذا هو الحال غالبا، والغربة هى أثر ذلك التشرد وتتعلق بانتهاك الشعور بالانتماء الذى يعانى منه أولئك الذين تشردوا. كلا من التشرد والغربة هى الموضوع المركزى فى مسرحية وينسم بينوك "الرحيل (1987) - ومسرحية تريش كوك "حلم الجري" (١٩٩٢). فى هذه المسرحية، كما فى غيرها من المسرحيات للكاتبات المسرحيات المعاصرات من الأفريقيات والآسيويات، يعرض الشتات سمات محددة بوضوح من خلال بنية المسرحيات والعلاقات الاجتماعية للشخصيات، وسيميائية المسرحية. وهى تتوافق مع مفهوم هيلين سيكسو عن حالة "بين الاثنين" كما هو موضح فى عملها: بصمة الجذور: الكتابة عن الذاكرة والحياة (١٩٩٧) "الفاصل بين الحياة التى تنتهى والتى تبدأ " .(9)-

يستحضر مفهوم الفترات الفاصلة فكرة القطبية، والأضداد، والثنائية. وبالفعل، كلتا المسرحيتين تعمل بطرق مختلفة ضمن معايير ثنائية، تنعكس فى البنيات المتناظرة. فى الرحيل، يتم تسجيل هذا الأمر من خلال تحديد المواقع المتناظرة للشخصيات (انظر الرسم البياني).



الجيل الأول: ماى إنيد الجيل الثانى: دل فيف تتكون الرحيل من فصلين من أربعة مشاهد؛ "وتنقسم حلم الجرى إلى جزأين. ويؤكد هذا الاسلوب البنيوى على حقيقة أن نية الشتات ليست عشوائية، فوضوية، أو لا يمكن التنبؤ بها ولكن بدلا من ذلك، أن الشتات يحدث بطول خطوط محددة، فى اتجاهات مرسومة ومحددة، وتأثيرات خاصة يمكن تحديدها. فالشتات لا يعنى نوعاً من الشتات المكانى ولكن يقصد به حركات قابلة للتفسير وهادفة، ولها أسباب ونتائج. فى هذا السياق التمييز الشائع[٢] فى المملكة المتحدة بين المهاجرين الاقتصادي "المهاجرين" الشرعيين، وهم طالبو اللجوء الذين انتهكت حقوقهم الإنسانية، هو كشف صعب للغاية، لأن الرغبة فى تحسين الوضع الاقتصادى الذى قد يؤدى إلى الشتات مقيد بحق الإنسان فى الغذاء الكافى والمأوى والحفاظ على السلامة الجسدية، التى يهددها الفقر. هذا هو الحال بصفة خاصة للنساء اللاتى يكن فى كثير من الثقافات، بما فى ذلك بريطانيا، للحرمان الاقتصادى، لأسباب أقلها قدرتهن البيولوجية على إنجاب الأطفال التى تجعلهن عرضة للاستغلال كمنتجين للقوة العاملة. الشتات، بعد ذلك، له ابعاد محددة تاريخيا ؛ [٣] فى موجات الهجرة من بريطانيا إلى أميركا، واستراليا، وما يسمى المستعمرات السابقة تم استبدالها

فى القرن العشرين بموجات الهجرة إلى المملكة المتحدة من المستعمرات السابقة، وكذلك من غيرها من البلاد التى تجد فيها مجموعات من الناس أنفسهم فى محنة واضطهاد، مثل اليهود أثناء نظام الحكم النازى فى ألمانيا.

الحياة فى الشتات

تصور الرحيل مجموعة من المهاجرين من الجيل الأول من جزر الهند الغربية الذين جاءوا إلى بريطانيا كشباب صغار بحثا عن حياة أفضل. باتخاذ تلك الخطوة، تعانى الشخصيات الثلاث التى تمثل هذا الجيل فى مسرحية بينوك، إنيد، ماى، وبرودريك، من مشاق نفسية، لا سيما فى حالة إنيد، تطاردهم لسنوات. من الناحية الاقتصادية، استطاعوا الاستمرار، على الرغم من أن قدرتهن على التعامل مع الجانب الاقتصادى يعارضها فى المسرحية قصة مهاجر آخر من جزر الهند الغربية، هو جاليمان والذى "يسمح لانجلترا بأن تطير رأسه(١،٢:١٥١)، [٤] والذى تحول من فأر إلى غنى ثم إلى فأر يعيش الآن في الشوارع متسولا. أصبح جاليمان، والذى أصبح اسمه بالفعل رمزاً لشخصية اسطورية لا تشبه شخصية المسرحيات الأخلاقية، أصبح نموذجاً لما يمكن ان يحدث لمن ينسى كل الناس بما فيهم أصدقاءه وأهله فى وطنه" (١، ٢: ١٥١). وهو يوصف بالشخصية التى أرادت الاندماج فى المجتمع الانجليزى وأثناء ذلك أصبح غريبا عن جذوره.

الأوضاع المختلفة التى يكون فيها إنيد وبرودريك وجها لوجه مع مصير

جاليمان تعبر عن وجهات نظرهم المختلفة حول كيفية التعامل مع وضع مواطن الشتات. ويصر برودريك على أهمية الحفاظ على الصلة بالثقافة والمجتمع الأصلى ويرى أن جاليمان نال ما يستحقه (١، ٢: ١٥٢). من ناحية أخرى تعتقد إنيد: "لقد كان على حق. عندما تأتى إلى هنا، تحاول الاندماج والالتزام بالقواعد" (١، ٢:١٥٢). يتشكل توقفها من خلال رأيها أن "انجلترا كانت جيدة بالنسبة لي. بالنسبة لنا جميعا. أحب انجلترا وأربى الفتيات على حب إنجلترا لأنهن إنجليزيات(١، ٢: ١٥٢). موقف برودريك أقل حماسا سببه التجارب الأخيرة التى صنفته بأنه "غريب" تخلص من حبه السابق لانجلترا من خلال حصوله على "الرسالة تقول إذا لم احصل على أوراق سيطردوننى من البلد" (١، ٢: ١٥٢). يحدث ذلك لبرودريك على الرغم من أنه أمضى حياته يقف منتبها كلما سمع النشيد الوطني" (١، ٢: ١٥٢) انه ما زال، فى نظر السلطات، أجنبياً، مما أدى به إلى إعادة تقييم علاقته بانجلترا. محاولات جوليمان وبرودريك ليصبحا إنجليزيين-التى تظهر فى محاولة جوليمان التحدث باللغة الإنجليزية القياسية[٥] ومن خلال وقوف برودريك عند عزف السلام الوطنى - لا تسفر عن شيء فقد ظلا فى أعين السلطات الإنجليزية الأجانب الذين لا يكافئون محاولات التصرف كشخص إنجليزى من خلال موقف مرحب، ويتضمن الاندماج.

الشتات، إذن، هو حالة دائمة لمهاجرى الجيل الأول الذين يضطرون للتوفيق بين ثقافتهم ومجتمعهم الأصلى والمجتمع الذى هاجروا إليه. قصة صعود وهبوط جوليمان، فى السرد المتصل مباشرة بمحاولته الاندماج فى المجتمع الإنجليزى،

تقدم المحنة الرئيسية التى تواجهها جميع الشخصيات فى "الرحيل وظهرت فى القصة: كيف يمكن التعامل بنجاح مع "بين الاثنين" للوجود فى الشتات. يتضح هذا فى المشهد الافتتاحى لـ"الرحيل عندما تأخذ إنيد بناتها[٦] لزيارة ماى، وهى أيضا من الجيل الأول من المهاجرين من جزر الهند الغربية، وهى عرافة من أجل معرفة الطالع لنفسها ولبناتها.

التدخلات الطقسية

فى ثقافة إنيد وماى الأصلية، العرافة أداة ثقافية هامة لتنظيم حياة الناس. وتعتمد فعاليتها فى جزء منها على بنية الإيمان التى تدعمها، وجنبا إلى جنب مع هؤلاء، على الممارسة المناسبة لمجموعة من الطقوس والسلوكيات. من المعروف انها صفقة ذات قاعدة اقتصادية فى ذات الوقت؛ وهى كيف تكسب ماى عيشها، حيث يدفع لها الناس مقابل استدعاء قواها. هذا من شأنه أن يكون هو الحال فى جزر الهند الغربية بقدر ما هو فى انجلترا[٧]. ولكن الظروف التى يجب ان يمارس فيها هذا اللون من العرافة فى انجلترا هى أقل مُلاءَمة للممارسات الفعلية للطقوس عما هى عليه فى جزر الهند الغربية بسبب اختلاف الظروف المعيشية والبنيات العقيدية فى البلدين [٨]. فى معرض مناقشة ممارسة الطقوس التقليدية فى مسرح مرحلة ما بعد الكولونيالية، أكد جلبرت وتومكينز (١٩٩٦) على أن "التشريعات التقليدية لها وظائف خاصة فى مجتمعات ما بعد الكولونيالية وهى غالبا مواقع رئيسية لمقاومة القيم والممارسات المفروضة"(٥٤)[٩]

فهى توحى بأن "الطقوس" تظل هى الحدث / الممارسة التى تستقطب أكبر قدر من الاهتمام فى الغرب بسبب "الاختلاف" (55) . فى "الرحيل تصبح الطقوس ذات الصلة بالعرافة، المرتبطة بثقافة جزر الهند الغربية وما وراءها بأفريقيا، وسيلة للتأكيد على وجود اختلاف وعلى مقاومة الثقافة البريطانية البيضاء على حد سواء. من أجل شيء واحد، يشير تقديم العرافة على خشبة المسرح فى المملكة المتحدة إلى أن أى نظام معتقدات آخر غير شائع بين الإنجليز البيض يتمتع بالصلاحية والقيمة؛ وان هذه النظم المختلفة تحدث داخل الثقافة التى تتبرأ منها، وأنها جزء من توازن لمحاولة طمس الاختلاف من خلال الاستيعاب. كما يقول جيلبرت وتومبكينز: "الجمع بين الطقوس الثقافية والأشكال الثقافية الأخرى يمكن...أن يوفر أحداث وممارسات أدائية جديدة تقر التغييرات التى أحدثها الكولونيالية"(58) . تشمل هذه التغيرات آثار مثل التشريد والتى هى دالة على حركة الشتات. وتبحث إنيد عن المشورة عند ماى باعتبارها عرافة لأن الثقافة الإنجليزية غير قادرة على استيعاب، وتلبية احتياجاتها. عندما تسأل ماى إنيد إن كانت قد ذهبت إلى الطبيب؟" (٢، ٢: ١٧٤)، تشير إجابة إنيد إلى الفجوة بين العرافة والممارسات العلاجية الغربية: "وماذا عساه أن يعرف الطبيب عن علتنا؟ إنه فقط يعطيك حبات قليلة من الدواء الذى يتعب المعدة. ماذا عساه أن يعرف عن روح امرأة سوداء "(٢، ٢: ١٧٤). توضح إنيد عدم كفاية ما يعتبره الكثيرون فى الثقافة الغربية الطريقة الأكثر فعالية للعلاج والأكثر تطورا وهو الطب التقليدى، لتحقيق الشفاء الذى ترغبه. الطب التقليدى لا يلبى احتياجاتها

النفسية الجسدية كما توضح المسرحية، وليست الجسدية فقط. هى نتيجة الشتات، وهى دالة لوجود حالة "بين الاثنين" التى عاشتها إنيد منذ وصولها إلى بريطانيا.

وجود حالة "بين الاثنين" تقدم بشكل واضح من خلال المشهد الافتتاحى لمسرحية الرحيل عندما تبحث إنيد عن المساعدة من خلال العرافة فى لندن، وهو تضارب واضح تفرغه المسرحية تدريجيا وهى تكشف عن مدى فعالية تدخلات المرأة العرافة فى حياة إنيد وبناتها، وخاصة ديل. التغييرات الطقسية وهى تسافر. ماى، العرافة، ليست قادرة على أن تفعل العرافة فى بريطانيا مثلما هى الحال فى جامايكا. وهكذا تصبح الطقوس نفسها نوع من الشتات، يجرى تفعيله من خلال وسيط، فضلا عن التوسط بين البلدين [١٠]. وهكذا عندما تطلب إنيد المساعدة للتعامل مع العلاقات المضطربة مع كل من والدتها وبناتها، تقول ماى: "لو اننا كنا فى الوطن لقلت لك أحضرى لى اثنين من أفضل الطيور باعتبارها قربان. من هنا لا أعتقد أن دم دجاجتين هزيلتين سوف يجعلك أفضل (٢، ٢: ١٧٥). ماى تتفهم الحاجة إلى تكييف الطقوس مع الظروف؛ وظروفها ليست علاقة متحجرة بممارساتها ولكن واقعية وقابلة للتكيف. فى الحديث عن "العرافة القديمة" والقول بأن الطرق القديمة آخذة فى الاندثار (٢، ٤: ١٨٥)، توضح ماى فهمها أن الطقوس عرضة للتغيير، لعدوى الشتات [١١]. وهى تود أن تساعد إنيد ولكنها تعرف أن هذه المساعدة يجب ان تأخذ فى الاعتبار السياق الذى تطلب فيه. هنا تقدم جامايكا وانجلترا على انهما ثقافتين مختلفتين، مما

يتطلب ممارسات وحلولا مختلفة. ولذلك تلجأ ماى إلى ممارسة تكاملية بالحبوب واللفتات الرمزية: ("تذهب إلى خزانة وتأخذ زجاجة صغيرة، وتعطيها لإنيد.) خذى هذه. قومى بعمل علامة الصليب على جبهتك بهذه فى الصباح وهذه ليلا. سيزول الضغط فورا. وسوف تلاحظين ان الحياة تتحسن مرة أخرى (٢، ٢: ١٧٥). خليط الأدوية والفعل الدينى الذى تصفه ماى يمثل شكل هجين من العلاج يعبر عن حالة الشتات للبطلة، وهو خلط نوعين من انظمة العلاج حيث تلبى القوة المشتركة لهما تلبى مختلف الجوانب لاحتياجات إنيد، وهى "روح المرأة السوداء" واستجابتها الجسدية لحالتها.

يمكن القول بأن قدرات ماى العلاجية تكمن فى قدرتها على فهم نفسية زوارها واحتياجاتهم. وجهة النظر العرقية للبيض قد تشير إلى أن الإجراءات الرمزية المطلوبة من الزبائن، ومدى رسوخها فى معتقدات معينة، هى التى تمكن علاجات ماى من أن تكون فعالة. فى نهاية المسرحية، وعندما تعلم ماى ديل كيف تصبح امرأة عرافة، وتقول لها: "أنت ترين كل شيء تريدين أن تعرفيه فى عيونهم" (٢، ٤: ١٨٦). هذا يوحى بأن علاج ماى يستند إلى قراءة عيون زبائنها، وهى "المنفذ إلى أرواحهم". ولكن ماى لديها سلسلة من الدعائم والأدوات مثل قراءة الكف، وقراءة أوراق اللعب، والشموع، والملح وهى الادوات التى تستخدمها فى تفعيل الطقوس المختلفة. وهكذا يثور سؤال - على حد سواء للجمهور، للشخصيات الأخرى - وهو ما هو مغزى هذه الدعائم وما هى مدى فعاليتها النسبية فى مقابل رؤيتها لنفسية الناس؟

الإشارة إلى الشتات بالرمز

واحد من الأجهزة الأكثر إثارة للاهتمام السيميائى الذى تستخدمه ماى فى سياق العرافة، دعامة لم تذكر مطلقا ولكن يشار إليها فقط فى الإخراج المسرحى (أو الارشادات المسرحية)، وهى "باروكة أفريقية كبيرة" (١، ١: ١٤١). فى المشهد الافتتاحى تستقر الباروكة على منتصف الطاولة فى غرفة ماي. ترتديها ماى قبل أن تفتح الباب لإنيد، التى جاءت لمعرفة الطالع. وهكذا تقوم الباروكة بدور العلامة الحدية، وهى التى تفصل بين موقف ماى بوصفها أحد الأفراد ودورها بوصفها امرأة عرافة. ارتداء ماى للباروكة يرمز لوضع ماى "بين الاثنين"، ?كامراة عادية ?وكعرافة. عندما ترتدى ماى الباروكة تدخل حالة أخرى. تلك الحالة، التى تحتاج ان يراها زبائنها لانها لا ترتديها إلا عندما يحضر زبائنها. فهى تشكل جزءا من العقد الاجتماعى والثقافى بين ماى وزبائنها حيث إنها ترمز إلى الوضع الذى يعطونه لها لمجرد أنهم يأتون لالتماس المساعدة منها كعرافة من خلال هذا الرمز الطقسى. استخدام الباروكة أمر مألوف ولا يرتبط بثقافة بعينها. فما زالت ترتدى حتى اليوم فى المحاكم البريطانية، حيث تؤدى وظيفة تحويلية مماثلة، حيث تجرد مرتديها من هوياتهم الفردية والخاصة لصالح دور محدد داخل نوع معين من الحوار الاجتماعى والثقافي. بالضبط كما هو الحال فى هذه الحالات، هنا ايضا تم استغلال شكل وحجم الباروكة بكثافة لغوية.

فى مقاله الرائد "سياسة تصفيف الشعر الأسود" يناقش كوبينا ميرسر (١٩٩٤) وظيفة ونمط الشعر الأفريقى فى الجماليات للسود، والتاريخ والسياسات[١٢]. ويشير إلى أنه برز "باعتباره رمزا للكبرياء الأسود، والقوة السوداء فى الستينات... حيث يمثل التمزيق التحررى، أو "الانفصال المعرفي"، فى ظل هيمنة الانحياز للبيض" (١٠٤). عندما ترتدى ماى الباروكة على رأسها تصبح امرأة مختلفة، ذات هوية رمزية تتحقق من خلال الباروكة، وهى هوية امرأة تجسد علاقتها بفكرة هوية وثقافة السود. الانفصال المعرفى عن الثقافة البيضاء المهيمنة الذى ينفذ من خلال هذا التحول يوضح صحة تلك الممارسة. بالإضافة إلى ذلك الباروكة الأفريقية، نظرا لحجمها، تطالب بحيز يغذى مباشرة مفهوم الفخر والشعور بأحقية المطالبة بالحيز الذى تستحقه الممارسة المصاحبة. يقول ميرسر (١٩٩٤):

> مورفولوجيا كلمة Afro توحى بهيئة جسدية معينة مبجلة، حيث يتطلب ارتداء الشعر المستعار الأفريقى توجيه رأسك لأعلى فى فخر... كما أشار فلوجيل فيما يتعلق بغطاء الرأس الاحتفالى والتاج الملكى، هذه الأشياء بحكم أبعادها الرائعة تضفى شعورا بالوجود والكرامة والجلال على مرتديها من تضخيم حجم الجسم وتشكيل التحركات الجسدية وفقا لذلك بحيث تمنح المكانة والرفعة. بطريقة مماثلة، مع الشعر المستعار الأفريقى ارتدينا التاج، لدرجة أنه يمكن

الافتـراض بأنه كلمـا كبـر حـجم الافـرو، كـانت كـمـيـة السـواد فى الوعي.(١٠٦)

تشير باروكة ماى على حد سواء إلى وظيفتها بوصفها عرافة والعلاقة بين تلك الوظيفة والتاريخ القديم، لأنه كما يشير مصطلح "الأفرو"، إلى طريقة تصفيف الشعر، بالتالى تشير ماى باروكة، إلى التراث الأفريقى الذى يظهر فى دورها بوصفها امرأة عرافة. وتشير الباروكة إلى الاستمرارية بين افريقيا وجامايكا، ولندن حيث إن الممارسة التى تجسدها تسافر كجزء من تفرق الشعوب من أصول افريقية فى الشتات. وكاقتباس من ذلك التاريخ، فإنها بالرغم من ذلك لا تدعى صحته. لانه ليس الأفرو وحده أفريقياً، كما يبين ميرسر (١٩٩٤)، هو الذى ليس له من أصل نقطة مرجعية فى الثقافات الأفريقية القائمة(111) "، وبالفعل،،ليس هناك شيء افريقى بشكل خاص فيما يخص الأفرو" (١١١). كارتباط تكوينى بأفريقيا"، الافرو هو "جزء من عملية مكافحة الهيمنة يساعد على إعادة تعريف الناس فى الشتات" (١٠٧). هو، فى الواقع، وبشكل محدد شتاتى (١١٢).

تحقيق ماى لوضعها كعرافة من خلال ارتداء باروكة الأفرو عندما تتم اسشارتها يلعب دور شكل من أشكال التحقق من صحة، ليس فقط دورها الخاص ولكن خيارات زبائنها "فى البحث عن مساعدة لها. فالباروكة تقول لزبائنها أنها تمثل ما يعتقدون انها تمثله. خطوتها التأصيلية فى ارتداء الباروكة

تنتمى إلى الممارسة التى تقوم بها، وليس للتاريخ الذى تشير إليه الباروكة. فى الواقع، كل هذه المفاهيم يتم التخلص منها من قبل كون الباروكة شعرا مستعارا، وليس شعر رأسها. يقوم ميرسر بتحليل العلاقة المعقدة بين أفكار الافريقية، والطبيعية، والافرو، ويجادل بأن الشعر بوصفه دال عرقى لا يكون أبدا فى حالة طبيعية ولكن دائما ما يستغل لتوضيح معان خاصة. على هذا النحو الباروكة، كمثال للصناعية، تبرز وظيفتها الرمزية، وكونها غير طبيعية، من خلال إظهار طبيعتها الصناعية. قد يغرى الأمر المرء أن يجادل أن تحرك الباروكة، وحقيقة أنها قابلة للارتداء والخلع، تبرز أدائية وظيفة ماى كامرأة عرافة، أنها شيء يمكنها ارتداؤه أو خلعه. ولكن، أكثر من ذلك، فى أثناء المسرحية تأتى الباروكة لتشير إلى تميع هوية ماى، والطرق التى من خلالها يندمج ويختلط الفرد، والمرأة العرافة، والصديق، وأحد أفراد مجتمع مشردى جزر الهند الغربية، حيث تبلور فى شكل واحد ثابت فى بعض الأوقات، وتذوب فى بعض الآخر، ولكن لا تنفصل بشكل حاد.

الملامح السائلة فى هوية ماى تبرز بوضوح فى التعاملات مع إنيد التى تعاملها فى بعض الأحيان من خلال سلطة المرأة العرافة، وأحيانا كصديقة فى حاجة إليها. وخلال التشاور الذى يحدث فى الفصل الأول، على سبيل المثال، عند نقطة معينة تحك ماى الباروكة لتجعلها ترتفع قليلا" (١، ١: ١٤٧). فى وقت لاحق فى المشهد نفسه، وعندما تتحدث إلى إنيد امرأة لامرأة، وأم لأم، ومشردة إلى مشردة، تقوم بخلع الباروكة وتخريش رأسها وهى تفكر" (١، ١: ١٤٨). يرمز

تحرك الباروكة كمعنى إلى مجموعة هويات ماى التى تظهر وهى تشارك إنيد. يمكن للمرء أن يجادل أن على الحركة إشارات اصطناعية، وبالتالى ربما نفاق وعدم وجود مصداقية (مطالب ماى المالية من إنيد، وطريقة الإمساك بالنقود من شأنه أن يعزز ذلك بالتأكيد) والتى يسجلها تعدد شخصيات ماي. ومع ذلك، فإنه يبدو لى أنها تستخدم فى المسرحية لتشير إلى العكس تماما، وهو أولا وقبل كل شيء إخلاص ماى التى تفهم عملها وتفهم الناس، وتعاملهم وفقا لاحتياجاتهم، التى هى فى بعض الأحيان للمرأة العرافة وأحيانا لصديقة. الثانية، تميع الهوية يتجسد من خلال باروكة تدل على واقع الحياة فى الشتات التى يمكن للعرافة القيام بها فى لندن كجزء من الحركة العالمية للعاصمة الثقافية، كتعبير عن هذه الحركة بدلا من كونها تهديدا لبعض الخيال للوحدة الوطنية، والاستبعاد، والانغلاق الثقافي.

يمكن أن تقرأ حركة الباروكة أيضا بطريقة مختلفة. مثل كل الشخصيات الأخرى فى المسرحية ماى تواجه أزمة ومن هنا ياتى وجودها فى المسرحية. وهى مثل إنيد لم تكن حياتها سهلة فهى يشوبها اغترابها عن ابنها من ناحية وعبء كونها موهوبة كامراة عرافة. لقد أرادت أمها لها ان تكون حياتها مختلفة عن حياتها هى بعيدا عن الفقر فى الريف والحمل المستمر. وكما تقول ماى: "عندما كنت بنتا صغيرة كانت امى تركع على يديها ورجليها كل ليلة وتدعو الله ان ينقذنى" (٢، ٢ : ١٧٨). ولكن ثمن إنقاذى من مصير معين كان احتمال مصير آخر وهو العرافة.

ماى (غاضبة). تعالى هنا! انت تنتظرين أن أعطيك الإجابات قراءة الكف وحمام الأعشاب وحيل بالأوراق وقراءة الضربات التى على رأسك. تنتظرين منى ان أنظر فى حياتكم وأغير مستقبلكم. لقد أجهزتم على. لقد حانت نهايتى. لقد فرغت طاقتى. لقد عانيت الكثير. (٢، ٢:١٧٧).

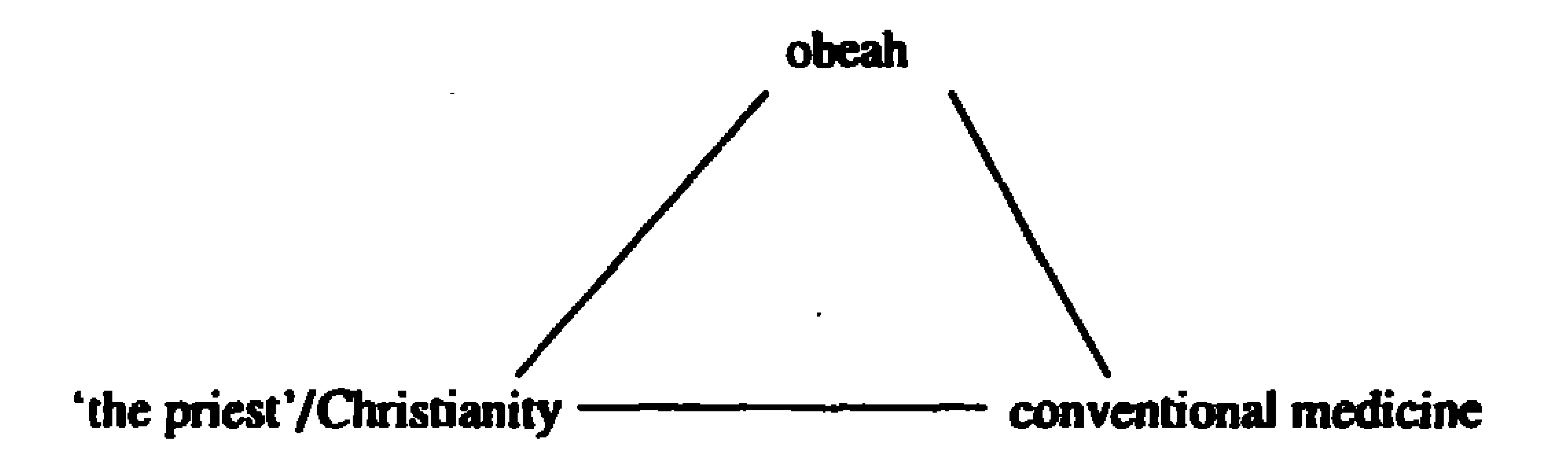
أزمة ماى هى العثور على من يخلفها، أزمة الانتقال من حياة لأخرى دون الإضرار بدورها فى مجتمعها وضمان أن معرفتها باقية وتم انتقالها. فى هذا السياق التحول من الباروكة على رأس ماى يرمز إلى تحول الدور، ورغبتها فى تجريد نفسها من وظيفة العرافة، لتحافظ على التاج. من خلال هذا التغيير فهى تساعد على تشكيل هوية شخصية أخرى تمر بأزمة فى المسرحية.

جميع الشخصيات التى تطلب المشورة من ماى تتساءل بشأن قوتها. هذا الموقف الاستفهامى له عدة وظائف داخل المسرحية وفيما يتعلق بالجمهور. هو، فى المقام الأول، جزء من التبادل الطقسى الداخلى بين الشخصيات، حيث يعمل على حماية كل من العميلة، التى قد لا تحصل على ما تتوقعه، وماى، التى ربما لا تكون فقط غير قادرة على تقديم ما تريده العميلة ولكن قد تشير أيضا إلى عدم تصديق العميلة كتفسير لعدم فاعلية العلاج الذى تقدمه. بالتالى فالعرافة نفسها محصورة "بين الاثنين" التصديق وعدم التصديق، والذى يعبر بدوره عن تجربة الشتات، على الرغم من أنه، فى إطار السياق، كانت له مقدماته فى جامايكا.

قول إنيد أن "والدتى كانت دائما تقول لى، كنت لا تثق أبدا بامرأة عرافة أو كاهن"(١، ٢: ١٤٩) يشير إلى التشكك تجاه المعتقدات القديمة التى تعود إلى تزامن عدة معتقدات فى إطار ثقافة ما، تضع الشعوب "بين الاثنين" وتطالب بالخيارات بين طرق الاعتقاد والتصرف التى تبدو حصرية بشكل متبادل. وهو يدل على أثر الكولونيالية على الثقافات التى أجبروا على تحمل المسيحية كجزء من الخضوع لقوى الكولونيالية. ومع ذلك، فإن شيوع هذه التعددات فى الثقافات الغربية أيضا يخلق توازياً بين إنيد وبناتها المتشككات، وأفراد جمهور المسرحية المعاصر فى لندن، والذين قد يلتزمون بالمعتقدات الدينية وفى الوقت نفسه يقومون بمطالعة الأبراج، واستخدام كل أنواع الطب البديل، والعلاجات المستوردة إلى بريطانيا من مجموعة متنوعة من الثقافات والتقاليد. التردد أو التشكك فى التصرف على هذا النحو ليس قاصرا على إنيد ولكنه جزء من الوجود المعاصر حيث تمكن الشتات والعولمة الخيارات الثقافية المتداخلة للعلاجات المأخوذة من سياقها الأصلى، وتعمل كدلالات انتقال لاحتمالات فعاليتها قيد المراقبة كأثر عكسى لتزايد الشعور بعدم الفاعلية، سواء أكان هذا الطب التقليدى أو الطقوس التقليدية.

ومع ذلك، فإن حقيقة أن إنيد تذهب مرارا إلى امرأة عرافة فى لندن تؤكد حاجتها للمساعدة، والرغبة فى الحصول على العلاج الطقسى، على مستوى ما، الذى من المفترض انها تعتقد ان يتم عن طريق عرافة بدلا من أنواع أخرى من الوسائل. الشك لديها يعكس الشكوك التى يمكن أن يشعر بها جمهور المسرحية

الذى يعرف أن الطقوس هنا هى "مسرحية فقط"، ولكنه فى الوقت نفسه يدرك أن أشكال العلاج "البديل" ربما تكون ناجحة. وبالتالى تسقط المسرحية الاعتراف المثير للاهتمام بوجود تواز بين المواقف المتشككة لمجتمعات المهاجرين تجاه فعالية علاجات الطقوس التقليدية وتزايد الشكوك لدى الغرب الأبيض حول مدى فعالية الطب التقليدي. داخل المسرحية تصبح العرافة المحور فى مثلث يرسم نظم الشفاء من الثقافات المتنوعة، واضعا جميعها محل تشكك.



النسبية التى تكمن وراء هذا الموقف من الشك تعزز التردد الذى يولده الشتات فى الشخصيات فيما يخص ما تركه الشخص وراءه وما أقحم نفسه فيه. بالنسبة لإنيد التى تنتمى إلى الجيل الأول من المهاجرين، العرافة هى جزء من الماضى والثقافة التى تركتها وراءها فى جامايكا وهى تشكل استمرارية لشيء كان مألوفا ولكنه الآن غريب. الحاجة لتلك الاستمرارية هى فى مركز الحنين لدى جميع الشخصيات فى "الرحيل"، والمسرحية تقترح بقوة بأن الانفصال الكامل عن الماضى يؤدى إلى الانهيار والغربة. هذا هو المصير الذى حل بجاليمان. إنيد، أيضا، معرضة لخطر المرور بنفس التجربة. فقد احتضنت

النمط الإنجليزى مثله وهى، فى الحقيقة، بأشكال مختلفة (بل وأحيانا بمرارة) تصف نفسها "الآنسة الإنجليزية". كانت إنيد طموحة وهو ما كان يعنى بالنسبة للنساء من جيلها فى جزر الهند الغربية محاولة تجنب التعرض للحمل فى سن مبكرة بشكل دائم والاستقلال الاقتصادي. [١٢] يترجم هذا الطموح فى الرغبة فى السفر إلى الخارج، إما إلى أمريكا أو إلى إنجلترا. واليقين على القدرة على تحقيق الطموح من خلال الشتات يسيران جنبا إلى جنب، فى حالة إنيد فى، مع الفكرة القائلة بأن الاستيعاب هو أفضل استراتيجية لتحقيق الغايات. فى الواقع، أن كلا من إنيد وماى (فى ١ و٢: ١٥٢، ١٥٦) تتخذان الخط "إذا كنت تريدين البقاء هنا فى بيتى التزمى بالقواعد. هل تسمعين ينبغى ان تتعلمى الاحترام"(٢، ١: ١٦٨). إنيد وماى أنفسهما تربيتا على أهمية الاحترام الذى يعبر عنه من خلال الالتزام بالقواعد السائدة، كطريقة مناسبة للعمل فى أرض معينة. هذا الموقف يعوض الموقف الاستيعابى فى أنه يتطلب الخضوع لقواعد الأرض التى تعيش فيها. إنيد وماى، كمهاجرتين من الجيل الأول، وصلتا إلى تأقلم معين فيما يتعلق بالقواعد التى تحكم المجتمع الانجليزي. فى هذا الصدد هما تمثلان مهاجرى الجيل الأول، الذين تبنى الكثير منهم موقف الاستيعاب لدى وصوله إلى بريطانيا. إن كلا من إنيد وماى وبدرجات متفاوتة تحاولان الاندماج، والاحتفاظ بإحساس الارتباط بثقافتهما الأصلية. وبالتالى تقتنى ماى الدجاج فى الفناء الخلفى، وهو أمر غير شائع فى لندن المعاصرة، ليذكرها بالحياة المنزلية فى

الهواء الطلق التى تمثل جامايكا بالنسبة لها. فى الوقت نفسه اضطرت إلى التخلى عن أحد الطقوس، "الحمام الصحى"، لأن - اللعنة على صاحبة البيت الحمقاء التى تظل تشكو من أننى احضر غرباء إلى منزلها لأستخدم الحمام. أنا اعرف أن جميع زبائنى أكثر منها نظافة مائة مرة" (١، ١: ١٤٦).

تذكر جامايكا

علاقة إنيد بجامايكا ليست الحنين إلى الوطن. فذكرياتها وذكريات ماى عن الوطن مشبعة بشعور ساحق من الفقر وعدم وجود فرصة للنساء. ولكن المسرحية تثير تساؤلات حول الأهمية النسبية للمادة والفقر الاجتماعي. وجهة نظر إنيد عن جامايكا هى أن الحرمان المادى تسبب فيه المشاركة والمجتمع. عندما تتهمها ديل بفشلها فى دعم أهلها فى جامايكا ماديا، ترد إنيد: "هل تعتقدين ان هدية صغيرة سوف تجعل حياتهم على ما يرام؟ انك أكثر فقرا مما هم عليه. على الأقل هم معا فى ذلك الأمر. عندما كنت طفلة كنا نذبح بقرة، ونتقاسمها جميعا كل فرد فى الحى يحصل على قطعة. هنا، أنت فقيرة ووحيدة. لا أحد يكترث لك" (٢، ٢: ١٧٦). إنيد هنا تظهر الحنين للمجتمع الذى يتعزز من خلال حقيقة أن جميع شخصيات المسرحية يعيشون بمفردهم طوال المسرحية، والعلاقة الوحيدة التى ظهرت كانت بين الأم وابنتها. بعد أن جاءت إلى إنجلترا، فقدت إنيد هذا المجتمع. يصبح يأسها واضحا عندما تقول: "أريد... أريد أن أذهب إلى الوطن"(١، ٤: ١٦٦). وتبنى المسرحية تناظر بين اللحظة الأخيرة فى

الفصل الأول عندما تفصح إنيد عن حنينها للعودة والانتماء، واللحظة الأخيرة فى الفصل الثانى، عندما تتعانق إنيد وديل كدليل على التصالح. فالوطن هو المكان الذى توجد به علاقة الأم بالأبناء.

تتهم دل إنيد بالإسراف فى المال، مما يعنى ضمنا أنه فى حين أن إنيد تلبى احتياجات بناتها المادية فإنها لا توفر لهم احتياجاتهم العاطفية والاجتماعية. ويتولد انطباع أن إنيد قد دخلت فى مشاركة فى نظام رأسمالى غير إنسانى يقوم على العلاقات المادية حيث تكون طريقتها الوحيدة للتعبير عن العلاقة هى النقود. ومع ذلك، يعنى اتخاذ هذا الخط تجاهل تاريخ إنيد كطفلة فقيرة، وهو التاريخ الذى جعلها تعرف قيمة المال لأنه لم يكن لديها. ولكن، مرة أخرى، معنى المال مختلف جدا بالنسبة لها مما هو عليه بالنسبة لديل. فديل لم تعرف الفقر المدقع والمال بالنسبة لها يشكل جزءا من الحياة اليومية. ولذلك فإنها تريد شيئا آخر، فى نهاية المطاف، وهو وسيلة للحصول على معنى للذات. وحيث كان لابد أن تجمع إنيد بين ماضيها، فى جامايكا، وحاضرها فى انجلترا، كان على ديل أن تتدبر أمرها كامرأة سوداء تعيش فى ثقافة عنصرية بيضاء. هذا هو تاريخها، المحنة التى تواجهها.

إنيد وماى، أول جيل من النساء المهاجرات، أصبحتا محاصرتين داخل نطاق "بين الاثنين": الماضى والتراث الجامايكى والرغبة فى التغيير والانتقال والجيل الأول والطموح والمثل وذكريات الطفولة وفكرة المجتمع والحياة فى الريف من

ناحية وبين الحاضر ونمط الحياة الانجليزية وتكرار الأنماط السلوكية والركود وجيل الأبناء والإنكار والواقع ومطالب حياة الكبار والعزلة الاجتماعية وحياة المدنية من ناحية أخرى.

تراثهم الجامايكى يوضع فى تناقض جنبا إلى جنب مع حاضرهم الانجليزى بوضوح من خلال طرق الكلام مقابل الآداب والطقوس والعرافة مقابل التسلق الاجتماعى وفكرة المجتمع مقابل الوحدة والفقر مقابل الرأسمالية أو المال والاستغلال الجنسى للمرأة مقابل الاكتفاء الذاتى للمرأة.

عدم التناظر على اساس النوع

باستثناء برودريك، كل الذكور المشار إليهم فى المسرحية غائبون. فى الواقع، الغياب النسبى للرجال مقارناً بوجود النساء على خشبة المسرح يشكل واحدا من صور عدم التناظر الرئيسية والأكثر تعبيرا فى المسرحية، وتعززها حقيقة أن الاستدعاء الرئيسى لقوى ماى فى العرافة يبدو أنه يتعلق بمتاعب ذكورية. كما تقول ماى لإنيد: اسمعى أيتها المرأة إذا كان هناك رجل يأتى اليك فقد يذهب إلى منزله أيضا. الكثيرات من النساء السوداوات هنا يأتين إلى بخصوص الرجل: كيف يمكن ايقاعه، وكيف يمكن استعادته، وكيف يتم التخلص منه. معظمهن يردن استعادته. الكثيرات من اولئك النساء يبقين بمفردهن. وبعضهن يجن جنونهن بسبب الرجل" (١، ١: ١٤٥). تقدم المسرحية تفسيرا موثقا ومتكررا لهذا الموقف الذى يركز فى جزء منه على عدم رغبة أو قدرة الرجال على تحمل المسئولية، ولا

سيما بالنسبة للنساء اللاتى يصبحن حوامل أو اللاتى يعدونهن بإحضارهن إلى انجلترا بمجرد أن يهاجروا هم أولا، وكما أوضح برودريك، الصعوبات التى تواجه الرجال السود فى تكوين علاقات مع النساء السوداوات: "النساء السوداوات فى غاية الصعوبة عندما يتعلق الامر بالحب. إنهن يفعلن كل شيء بأنفسهن ولديهن اكتفاء ذاتى لدرجة انهن لا يحتجن للرجل فى أى شيء"(٢، ٣: ١٨٣). يتخذ برودريك خطأً يوجد فى كثير من الأحيان فى كتابات النساء السوداوات التى يظهر فيها الرجال السود على أنهم غير قادرين على التعامل مع ما أسمته ميشيل والاس (١٩٩٠) (١٤) "الرجل الأسود وأسطورة المرأة الخارقة" فى كتابها الذى يحمل نفس العنوان. فى أثناء استعراض حياته يتمكن برودريك من إيجاد صلة بين إحساسه بقيمة الذات، أو بالأحرى، عدم وجود هذا الإحساس وعدم قدرته على التعامل مع المرأة السوداء بشكل جيد، وخاصة فى شبابه. الآن، بعد ما كبر، أدرك أن"حب الذات" (٢، ٣: ١٨٣) هو المفتاح لتصبح قادرا على حب الآخرين، لكنه وجد نفسه أيضا غير قادر على أن يحب زوجته لأنها تجسد أشياء هو نفسه لا يشعر أنها لديه: "لقد كرهت ذكاءها وجمالها لأننى شعرت بأننى ليس لدى شيء من ذلك". قد كنت أريد تدميرهذه الاشياء" (٢، ٣: ١٨٣). على الرغم من أن برودريك لا يرغب فى تقديم الأعذار لنفسه الصغيرة السن، فإن تخليه فى نفس الوقت عن الكيفية التى تصرف بها ("لم أكن أبدا سيئا مثل بعض" هؤلاء الرجال (٢، ٣: ١٨٣) ويشير تأكيد التشابه بينه وبين زوج إنيد السابق إلى أهمية تجربة الشتات باعتبارها عاملا أساسيا فى تشكيل سلوكهم:

"أنا لا أرى أبدًا عيون الرجال تبدو فارغة. لم يكن أبدًا يتصرف مثلهم فى جامايكا. ماذا تفعلين بنا، انجلترا؟" (٢، ٣: ١٨٣). شعور برودريك بأن إنجلترا هى سبب تدمير رجال مثله ومثل زوج إنيد يرتبط بالتعامل معه باعتباره "غريب" فى انجلترا. نتيجة للإحساس بانعدام القيمة من خلال العنصرية المتواصلة التى تخيم على حياتهم، يصبح الرجال من أمثال برودريك ضد هؤلاء الذين يشبهونهم لاستخراج المشاعر التى فرضت عليهم. فى هذا التحرك تكرر موقف كثيرا ما يتم وصفه فى الكتابات التى تتناول أثر العنصرية والكولونيالية على الرجال السود. تقول بريان وآخرون (١٩٨٥):

> الرجال السود فى هذا المجتمع [المملكة المتحدة] هم ضحايا الاضطهاد العرقى والطبقى مثلنا نحن [النساء السوداوات] . لا يمكن للإسقاط الناتج عن انعدام القيمة إلا أن يؤدى إلى تأثير سلبى ومدمر على الكيفية التى ينظر بها كل من الطرفين للعلاقات الاجتماعية والشخصية... وبالتالى يجب النظر إلى محاولاتهم لإخضاع النساء السوداوات الذين هم فى موقف أقل قوة على أنها دليل على الاغتراب. هذا ليس التماس للعذر لاضطهاد النساء السوداوات، لأنه من الواضح، من وجهة نظرنا، أن إساءة المعاملة تعمل فقط على زيادة اغتراب النساء عن الرجال السود والمجتمع بأسره. ولكن يجب ان نعترف أن قمع الرجل الأسود لنا هو مجرد إظهار للقوة. (٢١٤)

تبنى الرحيل بشكل واضح جدا الشخصية الذكورية الوحيدة الحاضرة بقدر ما تبنى الشخصيات النسائية كضحايا لكل من الإرث الكولونياليةى الذى قهرهم فى المقام الأول وتجربة الشتات التى تلت ذلك القهر.

يكرر تهميش، ومحدودية وجود الرجال السود فى هذه المسرحية وضعهم الهيكلى فى المجتمع البريطانى بقدر ما يكرر دورهم العرضى فى حياة الشخصيات النسائية، حيث يكون تأثيرهم عليهن كبيرا ولكن لا يكون وجودهم دائما، ولا سيما فى شبابهم. يسعى برودريك لإعادة الارتباط بإنيد كرجل مستعد للدخول فى علاقة جنسية. فهو يذكر مرارا وتكرارا أن سلوكه السيئ تجاه المرأة، وكذلك سلوك زوج إنيد، على سبيل المثال، كان فقط فى شبابه" (١، ٣: ١٦١). مضمون تقديمه للأيام الأولى فى انجلترا هو أن تلك الأيام تشكل قطيعة لا يمكن تحملها إلا من خلال مختلف أشكال "الغلطة" التى لم يتبعها هو والرجال فقط ولكن إنيد أيضا. كما يقول: "الشراب. لقد كان ذلك الوقت الذى تعلمت فيه الشراب. لقد احتجنا للكثير من الشراب للتأقلم. اقول لكم إنها كانت حقا أوقات عصيبة" (١، ٢: ١٥١). أحد آثار الشتات التى يوضحها بروديريك هنا هى الطريقة التى تجعل إحساس السود بانخفاض قيمة الذات بعد الهجرة يذيب النسيج الاجتماعى للمجتمعات السوداء من خلال انتشار فكرة انخفاض قيمة الذات، وبالتالى قيمة الآخرين. جميع النساء فى هذه المسرحية، من الجيل الأول والثانى على حد سواء، يتركهن الرجال، أو يتخلين هن عنهم بسبب الخيانة. بشكل هام، يبدو ذلك صحيحا بالنسبة للجيل الأول والثانى من المهاجرين، حيث

تنفصل دل عن صديقها، الذى يبدو دائما هامشيا فقط، تماما مثلما كان زوج إنيد.

صعوبة الالتزام الدائم من قبل الرجل الأسود بما تحتقره الثقافة البيضاء المهيمنة، وهو النساء السوداوات، ينتج عنه معاناة الجميع من الوحدة التى يمكن أن تكون السمة المميزة للفردية التى يتم تعزيزها فى الثقافات الغربية على حساب المجتمع. إلى حد كبير، كل شخصية فى هذه المسرحية تكون وحيدة فى بداية المسرحية على قدر ما تكون كذلك فى نهايتها. وهكذا تصبح الكولونيالية والشتات دماراً للروابط الاجتماعية بين هؤلاء المهاجرين. هذا حقيقى فيما يخص كلا من العلاقات العاطفية والجنسية، ويتضح من خلال أجيال من الناس الذين يعيشون فى الشتات. ليست هناك امرأة طرف فى علاقة جنسية يمكن وصفها بأنها دائمة، سواء أكانت بين جنسين مختلفين أو مثلية. وبالمثل، قامت كل من إنيد وماى بتقييد العلاقة مع أطفالهن (كما فى حالة إنيد) أو قطعها (كما فى حالة ماى). ماى لم تر ابنها منذ سنوات، ولا تعرف أين هو؛ حيث تتناول المسرحية فى معظمها محاولة إنيد استعادة علاقتها ببناتها. الإشكالية، كما شخصها برودريك، هى فى قلب المشاكل المتداخلة للأجيال، والتى هى إلى حد ما نفس المشاكل بالنسبة لكل من الذكور والإناث من الأبناء، هى أن "مأساة الأبوة هى أنك تقومين بتنشئة الأطفال كما لو كنت تقومين بإعدادهم ليعيشوا الحياة المثالية التى لم تعيشيها أنت. الشيء الوحيد هو أنك ستضطرين إلى الزج بهم

فى عالم غير مثالي. فأنت كأم لا يمكنك أن تغيرى العالم" (٢، ٣: ١٨٣-٤). ينتج تشخيص برودريك سرداً للصراع بين الطموح والواقع الذى تمر به إنيد بشكل خاص، سواء فيما يتعلق بتاريخها الخاص أو تاريخ بناتها.

الأمهات والبنات

كان لطموح إنيد المتمثل فى الفرار من الحمل الدائم والفقر الذى هو مصير أقرانها فى جامايكا تأثير كبير على قرارها باتخاذ موقف اندماجى تجاه انجلترا، البلد الذى كانت تتوقع أن يبتعد بها عن ذلك المصير. الإقرار بان إنجلترا لا تستطيع أو لم تستطع تحقيق كل ما كانت إنيد تأمل تحقيقه ينطوى على إعادة قراءة لانجلترا لا يمكن أن تتحملها إنيد، لأنها ستثير تساؤلات حول مدى ملاءمة رؤيتها لانجلترا، وتثير تساؤلات بشكل ضمنى، حول الأحكام والقرارات التى أصدرتها. تلك القرارات التى كلفتها غاليا. فى حوارين غاية فى الإثارة، مع برودريك ومع ابنتها ديل، تصف إنيد مشاهد رئيسية فى حياتها تتضمن أمها. المشهد الأول يتعلق بالوقت الذى تركت فيه إنيد جامايكا. فى هذه القصة يتضح أن والدة إنيد نفسها هاجرت ولكن بعد ذلك عادت إلى جامايكا، فى إشارة إلى أن التحسينات التى كانت تتطلع إليها من خلال الهجرة لم تحدث.

تقول إنيد: "كما تعلمون، فى اليوم الذى أترك فيه الوطن، لا تقول لى وداعا. إنها تريدنى ألا أذهب. كنت أعتقد أنها ستتفهم: فى العشرينات تركت الوطن وذهبت إلى كوبا لقطع القصب" (١، ٣: ١٦٠). لا تشير إنيد أبداً لماذا عادت أمها

من كوبا بدلا من البقاء هناك. إنه صمت أمها عندما رحلت إنيد، الصمت الذى ولد "هذه... الفجوة الكبيرة المظلمة فى داخلها"(١، ٣: ١٦٠) وبالتالى فهو متناقض؛ الواقع أنه يوحى بأن والدة إنيد لم تكن تريدها ان تهاجر، ليس لأنها لم تكن تفهم، ولكن لأنها كانت تعرف جيدا ثمن الهجرة. إنيد لا تسأل نفسها لماذا لم تكن أمها تريدها ان ترحل. ولكن اثناء استعراضها لأحداث حياتها تتذكر فقد الأم فى المشهد الذى تكشف فيه لابنتها ديل عن أن السبب فى أنها لم ترسل المال إلى أمها لدفع نفقات العلاج عندما كانت على فراش الموت: "كنت أعرف انها كانت تحتضر. عندما خرجت هناك كان يمكننى ان ارى ذلك. كانت تريد منى أن أضع نهاية لذلك... جعلتنى أعِدُها بأننى لن أرسل أى شيء لها، وقالت أننى أصبحت إنجليزية، واننى يجب ان أنساهم وأمضى فى حياتى هنا... كيف يمكن للإنسان أن ينسى؟ لفعل ذلك يجب ان يمزق الإنسان قلبه" (٢) ٤: ١٨٨). إنيد، وفية لأمها، وتعانى من الإحساس بالذنب فى ترك أمها تموت، وهو ذنب قهرى يمثل جزءًا من الثمن الذى طلب منها أن تدفعه لتصبح مواطنة فى الشتات. فكرة والدتها القائلة بأن "الحضور من انجلترا الكبيرة سيكون من شأنه أن يضع حداً للانتظار ، أى موتها" (٢، ٤ : ١٨٨) تحول المسؤولية عن ترك الأم تموت من الذين يعيشون حولها وتلقى بها على إنيد التى تعيش بعيدا فى انجلترا. والمفارقة المكانية لمواطنة فى الشتات لبلدها، لا توازيها مفارقة عاطفية. بوصفها من الجيل الأول من المهاجرين، تظل إنيد شديدة التعلق ببلدها، ويمثل طلب أمها

بمساعدتها على الموت، وذلك بالامتناع عن توفير الدعم المالى التضحية الكبرى التى أجبرت إنيد على القيام بها كجزء من حياتها فى الشتات. ولذلك، وعلى النقيض من الفصل الأول، تصف الكواليس فى الفصل الثانى إنيد بعبارة "أنها الآن ضعيفة، بعكس المرأة القوية فى المشاهد السابقة "(٢، ٢: ١٧٥). يدفعها خبر وفاة أمها لمراجعة خيارات حياتها.

"الرحيل" تسبقها اقتباسات من "البحث عن جنات أمهاتنا" (١٩٨٣) لأليس ووكر و"الجنس الثانى" (١٩٤٩) لسيمون دى بوفوار اللتين يبنيان أهمية المسرحية ضمن إطار النسوية الغربية التى تم استثمارها بقوة - فى وقت كتابة المسرحية وخلال السنوات القليلة السابقة - فى بحث العلاقات بين الأمهات والبنات، كما تشهد بذلك نصوص مسرحية وغير روائية كثيرة من تلك الفترة [١٦] تقع العلاقات بين النساء فى مركز المسرحية، كما فى "حلم الجرى" لكوك،، بين الأخوات والنساء من نفس الفئة العمرية من ناحية، والعلاقات بين أجيال من النساء من ناحية أخرى. هذه العلاقات فى بنيتها محددة بطرق معينة ترسم خريطة تجربة الشتات. ويبرز الانقسام بين أولئك الذين يتركون أوطانهم والذين يبقون حيث تقدم المسرحيتان تجارب المهاجرين من الجيل وأولادهم فى المملكة المتحدة.

يتم بناء تاريخ الهجرة إلى بريطانيا فى كثير من الأحيان على انه ذكورى فى المقام الأول، ثم يليه تاريخ المرأة. تعيد مسرحية الرحيل قراءة هذا التاريخ فيما يتعلق بهجرة النساء وتوضح أن الهجرة هى عملية تتضمن فوارق بين الجنسين،

من حيث الدوافع المختلفة للنساء والرجال. إنيد تريد الهروب من الفقر والأهم من ذلك الإنجاب المتكرر منذ سن مبكرة. هذا الانتقال من جانبها هو تعبير عن رفض القهر الذكورى. فى أوراق الشتات تكتب افتار برا عن "الفرار من القيود على العلاقات مع الرجال الذين كانوا يسودون المجتمع فى أوغندا فى ذلك الوقت" (١٩٩٦: ٥) كجزء من القوة المحفزة التى شجعتها على البحث عن منحة دراسية للدراسة فى الولايات المتحدة. هناك دوافع محفزة مماثلة فى حالة إنيد. ومع ذلك، هذا الرفض لقهر الرجل يكون له ثمن. تعانى إنيد مثل باقى النساء فى هذه المسرحية من العزلة الاجبارية الناتجة عن عدم وجود علاقات جنسية مع الرجال. انتقال الجيل الأول من جامايكا إلى إنجلترا كما تصوره الرحيل يجسد بالنسبة لإنيد عملية التفكك التى مرت بها بالفعل فى جامايكا حيث خيارات الحياة محدودة، وخصوصا بالنسبة للفتيات. تبنى المسرحية الشتات باعتباره عملية تتضمن فوارق بين الجنسين، يتولد عنها بنيات اجتماعية خاصة سواء فيما بين أولئك الذين تركوا بلادهم وبين الذين بقوا هناك.

فى المسرحية يقوم برودريك بدور الشخصية الوسيطة التى تتوسط بين الماضى والحاضر، وكذلك بين إنيد وبناتها. تميزه بتجربة الشتات، يساعده اعترافه بالعنصرية التى تسود بريطانيا على بناء الجسور بين إنيد التى تسعى لإنكار هذه العنصرية على السطح وبناتها اللاتى يعشن معها. تدرك إنيد أنها تعيش فى مجتمع عنصرى - تتحدث عن بناتها فتقول: "إنهن يعتقدن أن العالم تحت أقدامهن. انهن لن ينتهى الامر بهن مثل المراة العجوز التى تتحنى فى

المستشفى لتنظف ارضيتها من اجلهن. ولكن فى بلد الرجل الأبيض حيث، المرأة السوداء أقل من لاشيء"(١، ١: ١٤٨). إنيد ليست ساذجة بخصوص وضع المرأة السوداء فى بريطانيا لكنها تحتاج فى نفس الوقت أن تفكر ان تضحياتها كان لها معنى يتحقق من خلال بناتها. بينما ترى ديل تنحدر نحو الحياة التى حاولت عبثا الهروب منها، فإنها تصبح فى غاية الحزن. ولكن ديل ليست استثناء. فيف تقول لها عند نقطة ما: انهن يسقطن مثل الذباب: الفتيات السود يصبحن حوامل واحدة تلو الأخرى. إن الامر مثل عشرة هنود صغار، يتراضون حول من سيكون التالي" (٢، ١: ١٧١). ما يكشف عنه هذا الامر أن الهجرة لا تؤدى بالضرورة إلى تحسين الظروف المعيشية؛ احتفال ديل هو رد فعل للعنصرية التى تواجهها بشكل يومى، ظروف تؤدى إلى الإفقار فشلت فى إبعادها خارج وضع الفتيات السوداوات الفقيرات فى المناطق الريفية فى جامايكا. وهذا ينفى فكرة النموذج الغائى لتطور الأجيال الذى كانت إنيد تأمل أن يحدث.

يتفهم برودريك موقف إنيد لكن خيبة أمله الخاصة مع انجلترا أيضا تمكنه من فهم موقف بناتها. خلافا لانيد، التى تؤدى بها الأزمة لليأس، يتعافى برودريك من خلال يأسه ويضع ثقته فى إمكانية إقامة علاقة مع إنيد. لمحة الجمهور الأخيرة لبرودريك هى عندما يرحل "ليغنى لك [كذا] تحت النافذة" (٢، ٢: ١٨٤)، آملا أن إنيد ستلين تحت تأثير مغازلته المستمرة. بالنسبة لإنيد، المصالحة مع ابنتيها أكثر أهمية من إقامة علاقة مع برودريك.

الشتات الآخذ فى الاتساع

مسرحية الرحيل بها موقعان للأحداث: غرفة ماى وغرفة معيشة إنيد. جميع مشاهد الفصل الاول ما عدا مشهد يحدث فى منزل إنيد، بينما يحدث الفصل الثانى بالكامل فى منزل ماي. ماى وإنيد يتم بناؤهما فى كثير من الاحيان على انهما أضداد: ماى غير مرتبة، تسبح بين هويتها الجامايكية والبيئة الإنجليزية التى تعيش فيها الآن، وهى بخيلة ولكنها طيبة، وقادرة على أن تعيش حياتها على الرغم من الحرمان الذى عانت منه؛ أمّا إنيد فهى مرتبة، ومتطلعة، وحريصة على حياة أفضل لها ولبناتها، وتريد أن تكون مندمجة ولكنها لا تستطيع ذلك بشكل تام. تمثل كل من ماى وإنيد استجابات مختلفة لموقف الشتات. داخل هذا الإطار، موقع الأحداث الخاص بكل منهما على المسرح مهم. المساحة التى تشغلهما ليست هى المساحة التى تشغلانها. ولكن المساحة التى تشغلانها هى بمثابة تأكيد رمزى لحالتهما الذهنية وعلى تجربة الشتات باعتبارها حالة ذهنية. إنيد محاصرة بين ماضيها ومستقبل ابنتها. الحياة التى تركتها وراءها ما زالت تسيطر عليها ليس فقط من خلال طلب الدعم المالى من جانب الذين تركتهم وراءها ولكن من خلال الإحساس بالانتماء الذى يجب على إنيد أن تتحمله. فقد تركت إنيد جامايكا لتحسين حياتها مدفوعة بالوعد بالفرصة والتحرر من الفقر المرتبطين ببريطانيا. وكان ثمن هذه الخطوة فادحا.

المسرحية لا تظهر الشتات كانتقال، بل تركز بدلا من ذلك على الشتات كأثر.

يشير موقع الأحداث فى اثنين من الأماكن الداخلية إلى باطنية تأثير الشتات، وشدة ما وراء الانتقال الذى يشكل الشتات فى حد ذاته. المواطن الذى يعيش فى الشتات لا يستطيع التحرك بشكل دائم. ورغم ذلك تقول ماى أن "المنزل من نسج الخيال. أحيانا اعتقد أن شعبنا مقدر له أن يهيم فى الأرض" (٢، ٢: ١٧٨)، وهى أيضا واضحة جدا حول حقيقة أن الشتات لا يتعلق فقط بالحركة الجسدية الدائمة، أو البداوة، ولكن يتعلق بحالة ذهنية. تقول عن ابنها: "إنه يبدو كما لو كان شخصاً سوقياً (من الطبقة العاملة فى لندن) رغم انه لا يعتقد ذلك. طوال الوقت هو يجوب فى داخل عقله، ويدور ويدور، وكأنه يريد الفرار، ولكن إلى اى جحيم يمكنه الفرار؟ لو انه يستطيع أن يجد بعض السلام داخل نفسه ويرحل داخل نفسه، كل شئ سيكون على ما يرام. إذا كنت فى سلام مع نفسك، تكون فى منزلك أينما ذهبت " (٢، ٢: ١٧٩).

تشخيص ماى لحالة الشتات باعتبارها قلقاً داخلياً لا يعالج أسباب هذا التجوال الداخلى، أسباب الحاجة للهروب. عدم قدرة ابنها على الاستقرار، واغترابه عنها، يتم تجسيدها من خلال انعكاس التوترات بين إنيد وابنتيها اللتين تمثلان جانبين من نفسية إنيد. ديل، الابنة الأكبر سنا، هى شرسة الطباع قليلا مثل إنيد فى أيام شبابها. ديل تحب أن تخرج للرقص لأن فى ذلك النشاط الجسدى تشعر انها تكون كما تحب: "قضيت الليلة الماضية فى الرقص. الموسيقى تلتقطك وترمى بك فى أنحاء الغرفة. فلا يمكنك التوقف. أشعر دائما أننى أنا عندما ارقص. لا يمكنك التظاهر. لماذا لا تريدنى أن اشعر بذلك؟" (١، ٢: ١٥٦).

استخدام دل للرقص يمثل شكلاً من أشكال التطهير الذى يمكن من خلاله، كما تقول كوبينا ميرسر (١٩٩٤) " يمكن الحصول على تحرر لحظى من جميع الضغوط على العقل والجسم التى تراكمت فى ظل التمييز الطقسى للعنصرية" (١١٨). إحساس ديل بالغربة، وكونها شرسة الطباع، يغذيه - كما قالت هى بوضوح عندما اتهمت أمها "انت لا تعطيننا شيئا يمكن استخدامه هناك" - تجربة السلوك العنصرى: وتقول "كل يوم نحن نخرج وهم يفعلون بنا كل ما يحلو لهم" (١، ٢: ١٥٧). تعترف ديل بتجربة العنصرية بطرق لا يمكن ان تقبلها إنيد أبدا. كما تقول برا: "كنا نعتقد فى قصص التطور" (١٩٩٦: ٤). جاءت إنيد إلى انجلترا من أجل تحسين وضعها، لتعيش التطور الذى ألمحت إليه برا. تحاول إنيد لفترة طويلة الإبقاء على حلم التحسن والتطور. ولكن مسرحية "الرحيل" فى نهاية المطاف تدحض هذه القصة الغائية التى تدفع حركات الشتات، من خلال وجهات نظر ديل وفيف عن الحياة التى مكنتهما والدتهما من عيشها. فلكتاهما ليست سعيدة بحالها. تحاول ديل التعامل مع إحساسها بالغربة من خلال شراسة الطباع، والخروج والاستمتاع بوقتها، مع ما يترتب على ذلك من كونها تصبح حاملا، وتصبح واحدة من كثير من الأمهات العزباوات الصغيرات. تقول لأمها: -أنت دائما تقولين لنا ان نكون ممتنين. لماذا؟ انت تتحركين وظهرك قد انحنى، وترقصين من اجل وهم انكشف منذ سنوات" (١، ٢: ١٥٧).

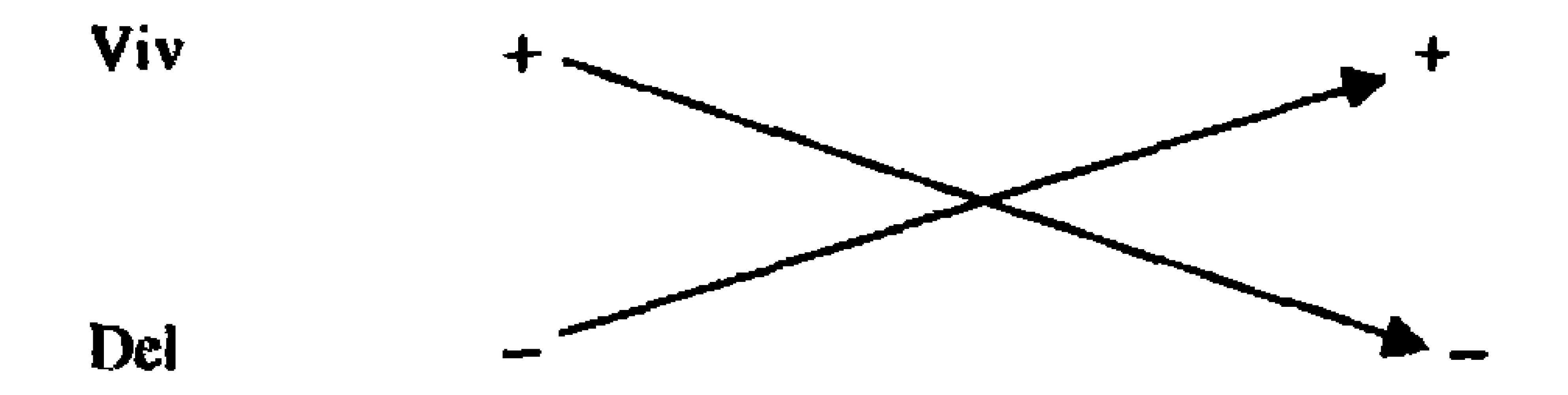
"بين الاثنين" التى هى تجربة الجيل الثانى من المهاجرين تختلف كثيرا عن تجربة الجيل الأول من بين الاكبر سنا. الجيل الثانى يعيش الواقع الذى حلم به

الجيل الأول. ويتعين عليهم التوصل إلى اتفاق حول المسافة بين هذا الحلم والواقع الذى هو انجلترا. بدون تجربة سابقة مع الفقر فى المناطق الريفية والحمل الدائم، يجب على ديل وفيف، وكذلك ابن ماى، أن يجدوا المبررات التى تمكنهم من ان يعيشوا فى مجتمع يتم الحكم عليهم فيه بلون بشرتهم. مبررات الجيل القديم تأتى من واقع حياتهم السابقة ؛ ولكن هناك وضع مختلف بالنسبة للجيل الثاني. تحكم إنيد على وضعها الراهن من خلال ماضيها فى جامايكا ؛ ولكن ابنتيها ليس لديهما نفس الماضى مقارنة بوضعهما الحالي. هذه هى إحدى الصعوبات الرئيسية التى تواجهها إنيد التى تتحدد رؤيتها لحياة بناتها من خلال تاريخها هى فى جامايكا، وليس تاريخهم فى انجلترا. فى حين أن هذا التاريخ وتضحية إنيد بالعلاقة مع أمها هو الثمن الذى يبرر تحمل إنيد لتجربة القمع العنصرى، فإن ديل، وفيف عليهما تشكيل هوياتهما. فى محاولاتهما للتصرف كما تتطلب ذواتهما، يتم بناؤهما فى البداية فى مخيلة إنيد فى صورة كيف يمكن للمرأة السوداء أن تعيش فى بريطانيا بشكل جيد أو سيئ. دل شرسة الطباع وأصبحت حاملا (على الرغم من أن الحمل فى بداية العشرينات وهو عمرها فى المسرحية، هو لا يمثل مشكلة مثل الحمل فى سن الرابعة عشرة)، وتظهر موقفا متمردا تجاه أمها حيث تحتقر موقفها الاندماجى. ومن ناحية أخرى يبدو أن فيف، قد استوعبت فكرة تحسين الذات داخليا من خلال التعليم، وهى فكرة أكثر أهمية فى جزر الهند الغربية مما هى عليه فى المملكة المتحدة. إنجازاتها الأكاديمية هى مصدر فخر وفرح لإنيد حيث يبدو أنه تجسيد لجميع ما كانت

تسعى إليه. ومع ذلك، كونهما ولدتا ونشأتا فى انجلترا لا يجعل ديل وفيف تحساان بالانتماء بالطريقة التى كانت إنيد تحلم بها. فكلتاهما تحس بالغربة وانهما بدون هوية تعيشان بها. فى التعبير عن إحساسها بالغربة تقول فيف: " أحيانا أشعر أننى بحاجة للغة أخرى للتعبير عن نفسي. (وقفة قصيرة.) ربما تكون السواحلية "(٢، ١: ١٧٢).

من البداية تهتم فيف بأصلها وتاريخ عائلتها. فى منزل ماى "تلتقط تمثالا أفريقيا" (١، ١: ١٤٤)، على سبيل المثال، وتقول إنها تريد "الذهاب إلى جزر الهند الغربية، للقيام بجولة كبرى" (٢، ١: ١٤٥). هذه الرغبة تتكرر فيما بعد عندما تؤكد مرة أخرى أنها تريد "الذهاب إلى جامايكا" (١، ٣: ١٦٢)، حيث تقول، "أريد أن أرى بنفسي. كيف تبدو. إنها جزء منى" (١، ٣: ١٦٢). ولكن هذه الرغبة لم تتحقق داخل المسرحية. قبل نهاية المشهد الثانى من الفصل الثانى، تختفى فيف، تصرفها المتمرد (٢، ١: ١٧٢) كما تصفه – الانسحاب من الامتحان – والتخلص من النقود التى أعطتها إنيد لها كمكافأة للإجادة فى المدرسة، يجعل إنيد تطردها. ويبقى مستقبل فيف معلقا فى نهاية الامر. لقد طردت أمها إحساسها أن جامايكا قد تكون جزءا منها على أنه "هراء" (١، ٣: ١٦٢)، على وجه التحديد للأسباب التى تجعل إنيد فى انجلترا شكلاً مختلفاً من تجارب الشتات بالنسبة لبناتها، أى أن فيف لن تعرف كيفية الاستمرار هناك، لأنها لم تمر بتجربة الفقر الشديد. وهكذا تقطع إنيد إحدى الطرق التى ربما تكون لدى فيف فيما يخص إحساسها بالاستقلال عن أمها. المسرحية بالفعل لا تقدم أى حل لفيف فى

سعيها لتحقيق الشعور بالذات، وبالتالى تسجل حالة عدم اليقين التى تخيم على الوهمى المشتت من حيث الانتماء. بطردها من منزل أمها، وتنكر جذورها فى جامايكا لها، وفى ظل مستقبل غير واضح فى التعليم وسوق العمل، تقف فيف وحيدة تدافع عن نفسها بدون وجود حل واضح على طريق المستقبل. وبينما يظهر طريق فيف واضحا، على ما يبدو فى بداية المسرحية، فإنه ينقلب راسا على عقب اثناء المسرحية ليصبح غير واضح بينما تمر اختها ديل بالسيناريو العكسى حيث تنتقل من حالة عدم اليقين إلى اليقين.



هنا تناظر آخر فى بناء تجربة الشتات فى المسرحية، يقترح، وليس مثل قصة جاليمان، إمكانية تغير المصير، وعدم القدرة على التنبؤ بالمستقبل، ولكن داخل سياق آخر، حيث لا يتضمن التغيير بالضرورة تغيير الموقع. يصف بروديك وضع فيف وديل بذكاء عندما يحث إنيد على تعريفهما بأصولهما: "هؤلاء الفتيات لسن انجليزيات، لقد حصلت الشعوب التى جاءتا منها على اللغة الإنجليزية ان لديهن روح الكاريبي" (١، ٢: ١٥٣). برودريك يتوسل لإنيد للسماح للفتيات أن يعشن

داخل انفسهن فى الشتات، والمشاركة فى جامايكا، حتى على مستوى مجرد المعرفة عنها فقط. إنيد، بعد أن شعرت بالاضطرار لمغادرة جامايكا، لا تريد أن تعود ادراجها، أو أن تسمح لبناتها بالعودة إليها بأى شكل من الأشكال لان ذلك التحرك من شأنه إفساد منظورها الغائى للحياة. وهكذا فإن معرفة ديل وفيف بجامايكا وتاريخ جزر الهند تكون محدودة، حيث تظهر دل بصف خاصة الاحتقار وعدم التصديق فى مشاهد المسرحية الأولى بشأن هذا التراث. يظهر ذلك فى موقفها الساخر من العرافة، ورفض الإيمان بها. ولكن عندما غادرت منزل أمها، وهى حامل وليس لها مكان تذهب إليه، لجأت إلى ماى، المرأة العرافة، للمساعدة والعون. تستضيفها ماى وتدربها على أن تصبح عرافة، وبالتالى تحل لها مشكلتها الخاصة بوجود من يخلفها ومشكلة ديل حول كيفية الحصول على الدعم وقد تركت منزلها ولها طفل صغير. فى معظم أجزاء المسرحية تحتفظ ديل بموقفها المتشكك تجاه مدى فائدة العرافة وتسخر من طقوس ماى وتتهمها بانها محتالة. (٢، ١: ١٦٩). فى نهاية الامر أجبرت على الاعتراف، "ربما أكون قد أصبحت ضائعة" (٢، ٢: ١٧٧)، وهى لحظة تقدم لماى الفرصة لتوضح لديل لماذا تتسامح مع سلوكها الذى لا يطاق فى منزلها، وتدعمها فى حين ان ديل تظهر القليل من التقدير لهذه الحقيقة: "أريدك أن ترثى أفكاري. ليس لدى ابنة لاتركها لها"(٢، ٢: ١٧٧). قيام دل بالعمل مع أحد الزبائن فى نهاية المسرحية، وتنظيف حجرة ماى، والمصالحة مع أمها تشير إلى معنى الذات الذى اكتسبته خلال المسرخية. فى هذا السياق تأكيد برودريك فى وقت سابق على أن فيف وديل فى حاجة

للاتصال "بجذورهما" من خلال معرفتهما بجزر الهند الغربية، حيث إن الشعور الوليد لدى دل يعتمد إلى حد كبير على تغيير علاقتها بالعرافة، وهو أيضا جزء من تراث جامايكا.

الأمر الهام أن معنى الذات أجبرت عليه بسبب الحمل غير المرغوب فيه: ?الآن، لمرة واحدة فى حياتى لا أستطيع أن أهرب. من أجل "طفلى على الوقوف ومواجهة ما أنا فيه. لمرة واحدة فى حياتى أشعر أننى لدى مستقبل" (٢، ٤: ١٨٩). ومن المفارقات، فى قول دل أن طفلها لم يولد بعد مثلما استثمرت امها فى أولادها - فالأطفال يمثلون المستقبل الذى يحدد حاضر المرأة بالطبع. بالإشارة إلى ذلك تعيد دل تاريخ أمها فى التضحية العاطفية. فى نفس الوقت، فإنها تتوق إلى اليقين وامان الطفولة، قائلة لأمها، ?كل ليلة أذهب إلى السرير وأنثنى بشدة وأتظاهر أننى طفلة مرة أخرى: عندما كنت تهمسين بالأسرار فى أذنى، أتذكرين؟" (٢، ٤: ١٨٩). كونها أصبحت محاصرة بين الطفولة التى مرت دون رجعة والمستقبل الذى لم يحدث حتى الآن، تكشف دل النسيج العاطفى الذى يربط الحالتين اللتين تمتدان عبر الحاضر، وتغطيان احتياجاته. يوفر هذا لأمها الفرصة لتؤكد لها التشابه مع دل، لاظهار كيف أنها هى أيضا محاصرة بين الاثنين:

> إنيد: ألا أحتاج أن أنثنى فى حجر أحد وأن يحكى لى قصصا حتى تشرق الشمس؟ ألا أحتاج لشخص ما يلمس خدى كما لو كنت نعمة

ولست نقمة وإن يربت على شعرى كما لم تفعل امى أبدًا؟ ماذا عني؟ (٢، ٤: ١٨٩)

الأم والطفلة معا: فى اللمحة الأخيرة للتصالح، دل وإنيد هما فى آن واحد أم وطفلة، ليس فقط داخل نفس كل منهما ولكن بالنسبة لبعضهما البعض، للتعبير عن الحاجة إلى أن تكونا الطفلة والام، والحاجة للاستجابة لإلحاح الأمومة، فى داخل كل منهما وبالنسبة للآخرين. هناك خط مواز من الاحتياجات المتكررة ينشأ داخل بنية من الدوران تخضع بموجبها الابنة لنفس التجارب العاطفية والاجتماعية والعمليات الاقتصادية التى شكلت قرارات أمها. فى إيجاد طريق لنفسها، تصبح دل مثل أمها وتتمكن من فهم احتياجات وقرارات أمها.

تقدم المسرحية بذلك شكلاً خاصاً للشتات باعتباره تأثراً متكرراً يعكس رحلة المرأة من الطفولة إلى سن البلوغ، وترسم مسار الانسحاب من الأمان فى مرحلة الطفولة إلى انعدام الأمان فى مرحلة البلوغ. أثناء ذلك تظهر الطفولة والبلوغ وكأنهما مواقع خيالية، بسبب الرغبة غير القابلة للتحقيق من أجل الأمان والراحة. حركة الشتات هنا يعاد تفسيرها على انها نسخة الكبار فى الهجرة من مرحلة الطفولة التى حدثت بالفعل، النقطة التى عندها يترسخ الإحساس بعدم الانتماء فى قلب الشخص. ضمن استيعاب هذا السياق، الذى يتم إدراكه على انه استجابة للحنين إلى الانتماء، يتم بناؤه باعتباره علاجاً مؤقتاً تخضع فعاليته لتمحيص من خلال عودة الشخص المكبوت وهو الثمن الذى يدفعه للاستيعاب

المؤقت. القمع هو التراث الذى تسعى إنيد إلى حماية أطفالها منه. وهو يعود، مع ذلك، من خلال حفاظ إنيد المستمر على الارتباط بعائلتها فى جامايكا، ومن خلال ذكرياتها فى جامايكا وعن أمها، ومن خلال إحساس دل وفيف بعدم استقرار الذات. حيث يتضاعف خروج إنيد من مرحلة الطفولة من خلال مغادرتها جامايكا إلى انجلترا، ويتضاعف خروج بناتها من مرحلة الطفولة من خلال وضع الجيل الثانى من المهاجرين فى انجلترا، الذى يشعرن به ولكن لا يشعرن أنهن جزء منه. تستعيد دل إحساسها بالذات من خلال تكرار تاريخ أمها كأم عزباء من خلال إقامة اتصال بتراثها الجامايكى والمجتمع من خلال خدمة الأخير من خلال دور العرافة. بالنسبة لفيف يبدو المستقبل أقل وضوحا. والمسرحية بذلك تستبعد الفكرة القائلة بأن هناك حلاً وحيداً للتعامل مع صدمة الوجود فى الشتات. ومع ذلك فهى تقدم النقطة التى عندها تجربة الشتات، الحركة الفعلية من موقع إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، تتشابه مع الخروج من مرحلة الطفولة إلى سن البلوغ، وترسخ فى الشخص المشتت نفسه الحنين للانتماء، ولمكان وهمى آمن للأبد للعودة إليه، الذى هو مفقود دائما بالفعل كجزء من تجربة النضج ثم تقدم السن. يؤمن التشابه الاعتراف للجمهور الذى قد يعتبر الشتات مشكلة الأخر.

الشتات فى "حلم الجرى"

بينما تركز "الرحيل" على الحياة فى الشتات، وعلى الحياة بوصفها حالة الشتات فى مرحلة ما بعد الهجرة، تنسج "حلم الجرى" الماضى والحاضر فى

حركة معقدة يتم إبرازها بشكل سيموطيقى بين موقعين، فى نفس الوقت: المؤقت والمكانى الماضى والحاضر، الطفولة والبلوغ، الحياة فى الدومينكان والحياة فى انجلترا. مثلما فعلت بينوك، تستكشف كوك تجربة الشتات الخاصة بجزر الهند الغربية، من خلال استكشاف العلاقات بين أجيال النساء. ولكن فى حين أن بنات إنيد ولدن فى انجلترا وتتمثل محنتهن فى العيش فى "بين الاثنين" فى مجتمع يسيطر عليه البيض، تتحرك مسرحية كوك فى اتجاه آخر حيث تستكشف واحدة من التجارب الرئيسية لكثيرين من أبناء جزر الهند الغربية الذين جاءوا إلى المملكة المتحدة بين الخمسينات والسبعينات: وتشتت العائلات نتيجة لهذا الانتقال وثمن هذا الشتات(١٧). المهم فى هذا السياق، هو بناء الشتات على أنه لا يؤثر فقط على أولئك الذين يهاجرون، والمجتمعات التى يهاجرون إليها، ولكن ايضا على الذين لم يهاجروا، لأى سبب كان. وهكذا تنتقل المسرحية من الثنائى إلى الثلاثى لتقوم ببحث العلاقات بين النساء من ثلاثة أجيال، اللاتى سافرن على حد قول كوك واللاتى بقين.

مثل بينوك، كوك واضحة للغاية بشأن حقيقة أن الانتقال إلى الشتات يكون له ثمن، وهو ثمن لا يصاحبه فقط فقد الثقافة والوطن والمجتمع ولكن أيضا فقد العائلة، التى تمثل الروابط الأكثر حميمية. تتحدث كوك عن عائلتها فتقول: "داخل جيلى (إخوانى وأخواتي) كان هناك الجيل الذى سافر إلى انجلترا من الدومينكان والذين ولدوا هنا... أولئك الذين سافروا يتذكرون عالماً لم نكن نحن الذين ولدنا فى انجلترا نعرف عنه شيئا وكلما كنت اكبر كنت أحسدهم على

ذكرياتهم. تحدثوا عن جدتى التى ربتهم، والتى ماتت قبل أن اراها "(١٨٧). تعيد "حلم الجرى" تلك التجارب ولكن تضعها فى سياق يحولها إلى أساطير ونتيجة لذلك، يجردها من البعد الشخصى، من خلال أجهزته المسرحية، التى تؤدى من بين جملة أمور إلى ربط المسرحية بالمأساة اليونانية، حيث تتحول الدراما العائلية إلى بحث فى العلاقة بين الخاص والأفراد، والنظم والمؤسسات الأكبر مثل الآلهة والدولة. المشهد الافتتاحى يجمع عناصر مثل ايفيلين، المرأة العجوز فى المسرحية، التى تتحدث بطريقة الساحرات، وتكرر باللهجة العامية فى الدومينيكان (ترد هنا فى الترجمة الخاصة بالمسرحية):

عزيزى

عزيزى

كل ما تقوله

كل ما تفعله يبقى معك

ولن ننسى

فإنه يبقى معك

مثل روح

مثل روح

مثل روح

(١: ١٨٨)

هذا الحديث السحرى يتميز بالتكرار الذى يؤكده صوت الموسيقى، والبحر، و"صوت بطيء منتظم كصوت الضفدعة "(١: ١٨٨). فى إطار الاقتصاد الرمزى للتمثيل الثقافى جميع هذه العناصر تربط حديث إيفيلين بما وصفته جوليا كريستيفا (١٩٨٤) بأنه التعبير السيميائى، والإيقاعى، والمتكرر، والمصاحب، الموجه نحو الحاضر لمقاطعة العلاقة الأساسية مع الأم، التى سبقت تدخل (قانون) الأب.عالم حلم الجرى كما هو الحال بالنسبة لـ "الرحيل" هو عالم خاص بالأمهات، على النقيض من معظم المسرحيات الغربية تلعب النساء دورا رئيسيا كعلامات للانتقال، كأصحاب ماض وثقافة تبدو الآن مهددة، كشخصيات حدية بين ما هو مفقود وما لا يمكن العثور عليه. هؤلاء النساء الرمزيات بقدر كونهن أمهات بالفعل [١٨]، هن كما تصفهن كريستيفا فى ستابات ماتر (١٩٨٦) "الخيال الذى يغذيه الكبار، رجلا كان أو امرأة، فى أرض مفقودة؛ والأكثر من ذلك، أنها تنطوى على أم قديمة أقل مثالية من مثالية العلاقة التى تربطنا بها، التى لا يمكن أن تكون محددة بمكان مثالية النرجسية الأساسية" (١٦١). لتأكيد هذا الخيال، الذى وصفته كوك فى التمهيد للمسرحية مثل عودة جدتها للحياة، التى ربت إخوتها، فى أحلامها، وبالتالى حلم الجرى المستمر مثل الماء، الحلم الدائم، أو الخيال، وليس الواقع، الشيء المطلوب والذى لا يمكن الوصول إليه إلا عن

طريق الخيال، من خلال الحلم. ومن أجل هذا السبب تكون كلمات ايفيلين فى افتتاح المسرحية شعرية، وإيقاعية، ومتكررة، فى صيغة المضارع. وتثير السمة السحرية لهذه الكلمات ما يخص الأم كخيال، حاضر إلى الأبد، خارج الزمن. على حد تعبير كريستيفا فى زمن النساء: "ذاتية الأنثى على ما يبدو توفر قدراً معيناً يحافظ على التكرار والخلود من بين طرق متعددة للوقت المعروف من خلال التاريخ "(١٩١). كلا من التكرار والخلود يبرز فى حلم الجرى من خلال أجهزة هيكلية، ومسرحية، من خلال استدعاء روح العالم.

تكرر حلم الجرى نفس قصة الرحيل. هنا أيضا لدينا جيل قديم، تجسده ايفيلين، التى بقيت فى جزر الهند الغربية، كجيل قادم، والجيل الأول من المهاجرين إلى المملكة المتحدة، وتمثله فلورنتين ووليام، الذى يرحل لأنه يريد ان يحقق شيئا فى حياته" (١: ٢٠٣). وليام، مثل برودريك، هو رجل آخر فشل فى إعالة زوجته وأطفاله فى شبابه، بعد أن ارتبط بامرأة بيضاء عند وصوله إلى بريطانيا. وهو يوضح ان الآمر مجرد تغيير مسار... "لأنى لا أستطيع أن أرعاكم بالطريقة التى أريدها"(١: ٢٠٦)، وهو تغيير يندم عليه فى حياته فيما بعد. ولكن تأثير هذا التغيير فى المسار هو أن كلا من وليام وفلورنتين ينتهى بهما الأمر وحيدين، معزولين، وبدون مجتمع. مثل قصة الرحيل هذه هى قصة تخلى الرجال عن امراة، مرة أخرى، وليس فقط فى الجيل الثالث. مثل دل، فإن بيانكا، آخر ابناء فلو، التى ولدت فى المملكة المتحدة، تعيش بدون اتجاه وتسعى للخلاص من

خـلال الرجـال. مـثل دل، يتم التـخلى عنهـا، وتجـد نفـسـهـا فى نهـاية المطاف فى السفر إلى الدومينكان لإعادة الارتباط بعائلتها.

فى قلب حلم الجـرى، وهو الحلم الذى يختـرق حيـاة الأبطال، وهو حلم حـول الجـرى والبحـث، وهو حلم مسـتمـر، وصـدمـة التـخلى عن المرأة الذى يبنى الوجـود فى الشتـات لكل شخصيـات المسـرحية. هذا التـخلى، فى كثير من الجـوانب تجـربة الانفصال عن الأم، وبتعبيـر كريستيفا التحول من السـيميائى للرمزى، يعمل بشكل متنـاظـر، وبالتبادل، ودوريا: فى سياق الثـلاثة أجيـال فى المسـرحية يحدث التخلى فى نفس الوقت، التخلى عن الأم وابنتهـا. اللازمـة الافتتـاحية، تتكرر عدة مـرات خـلال الفـصل الأول، وبالتـالى لا توضح عـزاء الذكـريات ولكن ذكـرى الصـدمـة. المسـرحية تدل على أن الشتـات هو فقـد والإشارة إلى المأسـاة اليـونانية من خـلال استـخدام الجـوقة يعـزز هذا. فالشـتات يولد تمزقاً بسـبب الصدمة، مقارنة فقط بفـقـدان الأم والـذى يقتـرن به دائمـا فى هذه المسـرحيـة والذى يظل غـيـر ممكن التعويض. إلى حد كبير، الكرسى الذى تجلس عليه ايفيلين فى المشهد الافتتاحى يوصف بأنه "كرسى هزاز (عرش، أو مذبح)" (١: ١٨٨). يتعارض هذا الوصف مع فكرة فـرويد "صـاحب الجـلالة الطفل"، حيث تكون الأم هى صـاحبـة الجـلالة فى المسـرحية. فى الواقع، فى هذه المسـرحيـة يرمز إلى الطفل سيمـوطيقيـا على أنه الآخـر المرغـوب والمهـان فـى نفس الوقـت. خطاب عكسى يوافق عكس التـركـيـز التقليدى من الطفل إلى الأم. حيث يحدث التجسيد الأولى للطفل عندما تكشف الشـخصيـات النسـائيـة اللاتى يلعبن فى الفناء التـابوت الذى يقبـع هناك: "(ترفع

النساء غطاء التابوت فاذا بداخله دمية بيضاء، شقراء، زرقاء العينين. يتحرك الكرسى الهزاز. يبكى الطفل)" (١: ١٨٩). المزج بين كشف الدمية مع بكاء الطفل يتنبأ بمشهد فى وقت لاحق عندما تم إرسال دمى زرقاء العينين إلى كليم وجريس، من والدتهما فلو إذ تركتهما وذهبت إلى انجلترا، وينتهى الأمر بكليم التى لم يتم الإرسال إليها للمجيء إلى انجلترا، مع دمية مكسورة. تظهر الدمية البيضاء، زرقاء العينين مرارا وتكرارا فى هذه المسرحية، [١٩] لتجسد حلماً مكسورًا، مطموساً يعكس الانكسار فى حياة من تركوهم وراءهم. بالنسبة للطفل، يفترض أن كل ما ترغبه المرأة، ليس هو المطلوب فى هذه المسرحية: الأم التى يكون هناك شوق إليها: تهتف كليم وجريس عندما تريان طائرة تحلق: "الطائرة جاءت بأمى لى. الطائرة جاءت بأمى لى"(١: ١٩٠). تتعرض حياة كليم العاطفية للتدمير من خلال حقيقة أن فلو لم يكن لديها من المال ما ترسله إليها لتمكينها من الحضور والعيش معها ومع جريس فى انجلترا. وعلى الرغم من أن هذا السبب يفسر ما حدث، فإنه لا يمكن التعويض عن شعور كليم بالهجر. فى نفس الوقت، جريس، الابنة التى أرسل اليها للمجيء إلى انجلترا، كان عليها أن تعيش فى ظل فقدان الأم إيفيلين، وكما يتضح، مع فقدان الأم فلو أيضا. عندما تعود جريس إلى دومينيكا، بعد ان كبرت، لزيارة ماما ايفيلين، التى أصبحت على فراش الموت، تقول كليم:

لا أستطيع حتى أن أتذكر أمى فى المنزل، وإذا كنت صادقة لا يمكنك أنت أيضا. لقد ربتنا الأم ايفيلين. أنا فقط تعرفت على أمى

عندما ذهبت لمقابلتها فى انجلترا، ونحن لم نفتقدها عندما ذهبت لأنه كان لدينا كل شيء. كنا جميعا معا، وكان الكل حولنا فى كل مكان. كان لديك كل ذلك عندما رحلت، كان الجميع حولك. لم يكن هناك أحد كليم. ألا يمكن أن تفهمى أنك غيورة من لا شيء؟ كان لى أحد. عشت لديك رسائل أيضا. (٢: ٢٢٥)

ولكن بقى رد كليم: "أمى تركتني" (٢: ٢٢٥).

استدعاء المجتمع فى الدومينكان الذى تضعه كليم فى مقابل العزلة الاجتماعية التى عاشتها فى انجلترا وهى مقارنة مألوفة من الرحيل وهى فى حد ذاتها فى بعض النواحى تعبير عن الحنين لا يمكن أن تخفف من شعور كليم بالتخلى عنها. لا يمكن لتأكيد جريس على فكرة الأم كخيال، كهدف مثالى منشود لا يطابق الواقع الذى تعيشه هى وكليم. كما تشخص كريستيفا بشكل صائب فى ستابات ماتر، العلاقة بالأم هى التى يكون الحزن من اجلها، مثالية تلك العلاقة، المرتبطة بلحظة والتى ولدت ودعمت بشكل منفصل الأم. هذا واضح فى معاملة كليم وجريس لأمهاتهما، والفعلية والرمزية، فى مرحلة البلوغ. جريس، التى ظلت مع أمها منذ سنوات المراهقة وحتى سن البلوغ، تتوق لجدتها إيفيلين التى ربتها أثناء طفولتها. كليم، التى عاشت حياتها مع إيفيلين، تتوق لأمها. امرأة واحدة فى المسرحية، بيانكا، التى قضت حياتها بشكل مستمر مع أمها، تجد صعوبة فى الحفاظ على علاقة معها كشخص بالغ ودائما ما تبحث عن شيء تعتمد عليه،

شيء تملكه" (٢: ٢٢٣). مثل ديل فى الرحيل، بيانكا، التى كانت هدفا لمطاردات وسلوكيات عنصرية، لا تشعر أن انجلترا بلدها على الرغم من حقيقة أنها ولدت هناك. البحث عن هوية، عن الشعور بالانتماء، يتحول إلى الحركة، ولكن فى حين ديل تذهب للرقص، تقوم بيانكا بممارسة الجرى: لأنه "يخفف التوتر. يجعلنى أشعر أننى فى راحة مع نفسي. يجعلنى أقوم بالاسترخاء مع نفسى التى أعرفها" (١: ٢٠٩). العثور على النفس، بصورة مؤقتة، من خلال الحركة يوجه الشخص الذى يعيش فى الشتات إلى نفسه كمصدر للهوية والانتماء. عندما تقول بيانكا: "جريت للمدرسة / جريت إلى الوطن / كنت أريد ان أجرى إلى الوطن" (١: ٢٠٩)،ترد الجوقة: "أى وطن؟" (١: ٢٠٩)، وكشفت عن الفجوة بين افتراض ان الهوية تتشكل حول المكان والأمة، والهوية، كاستجابة روحية للظروف. ينتهى الأمر بأن تعترف بيانكا: "جريت إلى نفسي. لا أعرف... جريت إلى حياتي. هربت من أمي". (١: ٢١٠). هى تشعر أن أمها أحبتها جدا، واستثمرت فيها ما لم تستثمره فى نفسها: "أحببتنى لأنك لم تستطيعى أن تحبى نفسك أكثر من ذلك". (١: ٢١٠).

قصة بيانكا الخاصة بفقدان الذات وإعادة العثور عليها من خلال علاقة مع رجل تكرر القصص فى "للفتيات الملونات" لنتوزاكى شانجى التى كتبها للفتيات الملونات لتمكينهن من أن "يفعلن كل ما هو ممنوع فى بيئتنا، وكل ما هو مصادر من قبل الجنسين، وكل ما نسيناه" : (Shange 1992:xvii). بنفس الطريقة التى تتحرك بها للفتيات الملونات تجاه النهاية الانتصارية التحولية حيث تقول كل فتاة

وامـراة ملونة: "لقـد وجـدت الله فى نفـسى / وكنـت أحبـبـتهـا جـدا / أحبـبـتهـا بجنون" :(Shange 1992:63)، قصـة بيـانكا، والقـصص النسـائيـة الأخـرى فى حلم الجـرى، يتم بناؤها على انهـا قـصص يحـاولن فـيـهـا العـثـور على ذواتهن وليس أمهاتهن من أجل التخلص من شعورهن بعدم الكفاية وبالتخلى عنهم. تشـيـر "حلم الجـرى" إلـى "للفـتـيـات الملونات" بعـدة طرق، بما فـى ذلك تركـيـزها علـى المرأة، والشكل الشعـرى، واستخدام لهجة عامية وجوقة، وتقديم العلاقات الجنسية بين رجل وامـراة على انـه استـغـلال للمـراة، وفى اسـتكشـاف حـاجـة الفـتـاة أو المرأة السوداء أو الملونة لتوكيد الذات. والفرق الرئيسى بين المسرحيتين هو ان للفتيات الملونات تركز على جيل واحد مـن النساء، وبناء سلسلة من التجارب المتوازية بين مـجمـوعـة من النسـاء من نفس العـمـر، فى حين تتـبنى حلم الجـرى وجـهـة نظر الطوليـة، وتتـأمل فى تجـارب المرأة عبـر الأجـيـال وتلقى بها مـبـاشـرة فى سـيـاق الكولونيـاليـة والشتـات. فقد كليم وجـريس لأمـهـمـا يحـدث كنتيجة لهجـرتهـا، وهـى هجـرة بدافع الرغبة فى الهروب من حياة الشـقـاء المرتبط بـالنوع، تماما كمـا هـى الحـال مع إنيـد، وينتـهى الأمر بفلو مثل إنيـد فى منزل بـه ثلاثة نسـاء وأم وحيـدة. وهـى تخبر بيانكا:

فلورنتين: كنت المرأة الـوحيـدة التى بلغت من العـمـر واحـداً وعشـرين عاما

و لم يكن لديهـا أطفـال بـعد. لقد كنت أتصـرف كمقـاتل، لم تكن بى

فـائدة لأى رجل. كنت قـوية. أسـتطيع القـيـام بمعظم الاشـيـاء التى يقـوم بهـا رجل بجـانـب امى التى لـم تريدنـى أن أكـون مـثل امـرأة أخـرى. أنجب الأطفـال، أكون زوجـة هـا... وبعـد أن أنجب الأطفـال، وأفـعل كل الأشـيـاء وأؤدى دورى... ولكن كل مـا كنت أريد القـيـام به هو...

بيانكا: الجرى؟

فلورنتين: أنت تعرفيننى لأنك انت مثلى.

(٢: ٢١٩)

لقـد خـضـعت فلو لما اسـمـتـه أدريان ريتش (١٩٨٠) "العـلاقـة الإجـبـارية مع الجنس الآخـر"، ونسيت نفسها. ومـثلمـا تحث الفـتيـات الملونات فى نهـاية المطاف الفـتـاة السـوداء على العـثـور على الله فى نفـسـهـا وأن تحب نفـسـهـا، تحث هذه المسرحية الشـخـصيات النسائية على عدم نسيان أنفسهن، وألا تقهرهن ضرورات العلاقـة الجنسيـة مع الجنس الآخر أو فى الواقع الرغبـة والخيـال، لانهما يدفـعان المرأة لنسيان نفسها، وفعل ما يؤدى إلى الخسارة لأنه يستتبع التخلى عن العلاقة النرجسية الأسـاسيـة، وعلاقة الذات بالذات. يتم ترميز محور حلم الجرى على الأمهات مسرحيا فى شكلها غير الطبيعي. السرد الخطى الغامض فيها، والذى هو نمطى وليس خاصاً ويتمحور حول قصة الفقد والانفصال، تقطعه مشاهد

تتحول جيئة وذهابا بين الماضى والحاضر، والطفولة والبلوغ، ومرحلة الشباب ومرحلة منتصف العمر لدى فلو، وانجلترا والدومينكان. وبالمثل، فإن الحوارات، سواء بين الشخصيات أو بين الشخصيات والجوقة، والتحول بين الماضى والحاضر، بين المظهر والواقع الداخلى الروحى، وبين الواقع الذى تعيشه الشخصيات والأحلام، والقمع، والصدمات النفسية التى يعانون منها. حيث يعكسون أسطر اللازمة الافتتاحية أن كل ما تفعله وتقوله يبقى معك و، كما توضح المسرحيات يوضح، يطاردك فى شكل ذكريات ورغبات. إن هذا الافتراض الأساسى للنص، والتزامن والوجود الدائم لكل ما يمر به الشخص، يحدد هيكل المسرحية واسلوبها غير الطبيعي. ويشارك فى إبراز هذا مع فكرة سيادة ما يخص الأمهات التى تستخدم المسرحية، لها من بين اشياء اخرى شعار البحر، وهو نوع من السوائل الكونية الأمنيوسية الذى تطارد ذاكرته الرجعية الوهمى للشخص المطرود.

تبدأ المسرحية وتنتهى مع صوت البحر. ولكن بينما يرمز البحر فى المشهد الافتتاحى إلى وجود أبدى مخيم يتم تعزيزه من خلال أنشودة الافتتاح، بحلول نهاية المسرحية يتخذ البحر الهوية المناقضة للأم على انها الشخصية المرغوب فيها بشكل فورى ومكثف وتلك التى لابد من تحريرها، التى ترتبط بالفقد بشكل لا رجعة فيه. فى المشهد الافتتاحى، الذى تظهر فيه كليم وجريس مع الام ايفيلين، بعد أن غادرت فلو إلى إنجلترا، والأطفال يلعبون كما لو كانوا يغسلون

الملابس (١: ١٩٠)، وهو النشاط الذى يتضمن استخدام الماء، وتغنى كليم وهى تلعب:

اغسل حزنى / اغسل حزنى

اغسل هذا الحب / الذي كان يخصنى

اغسل حزنى / اغسل حزنى

اغسل هذا الحب / الذي كان يخصنى

(١: ١٩٠)

فى نهاية المسرحية تغنى هذه الأغنية مرة أخرى، ليس فقط للإشارة إلى استمرار آثار هذا الفقد والحزن، ولكن أيضا الإشارة إلى لفتة أجبرتها جريس على عملها فى محاولة لتمكين كليم من التخلص من حزنها على التخلى عنها. حيث يشير التخلص من الحب الذى كان يخص كليم فى مشهد الافتتاح إلى الانتقال الفعلى للأم من الدومينكان إلى انجلترا، ويبرز الحزن القاتل الذى شعرت به الفتيات اللاتى تركتهن الأم، وفى نهاية المسرحية يشير اللازمة إلى الدمية التى جرفتها مياه البحر، بعد أن جعلتها كليم "فى راحة فى البحر". دمية تمثل ارتباطاً مادياً بين كليم وأمها فلو، وتمثل ما دفع فلو للرحيل فى المقام الأول، وهى إغراء الفرص المادية فى العالم الأبيض، فضلا عن الإرث الكولونيالي والذى

أدى إلى إفقار البلاد التى يهاجر منها الناس فى الماضى والحاضر - فى الماضى عن طريق الاستغلال المباشر لموارد هذه الأراضى وفى الوقت الحاضر من خلال استنزاف هذه الأراضى من مورد بعينه، وهو الشعوب. شعور كليم بالتخلى عنها أدى بها إلى الإفراط فى الارتباط بالدمية، وذلك باستخدامها بشكل يصل إلى حد الشغف لإخراج مشاعر الفقد والاستياء بشأن حالتها. الوجود المستمر للدمية أصبح وسيلة كليم للاحتفاظ، بشكل حرفى، بالمشاعر التى تكونت لديها وهى طفلة نتيجة التخلى عنها. وبعد ان اصبحت امرأة، تخلى عنها كليم مرة أخرى زوجها وأولادها الذين ذهبوا إلى أمريكا، وعلى وشك أن تفقد المرأة التى ربتها، ظلت متمسكة عاطفيا بالجذور التى نشأت فيها كطفلة، رحلت عنها أمها. ترمز كليم بذلك إلى الثمن العاطفى من الشتات لأولئك الذين تركوا والذين يخلق انفصالهم عن أسرهم، وعن الأم على وجه التحديد، الصدمة التى من الصعب للغاية التأقلم معها[٢٠].

فى المشهد الأخير، تتصارع كليم وجريس على دمية كانت لديهما منذ الطفولة وتتصارعان مرة أخرى على الدمية ولكن بعد ان كبرتا بتواريخ تستثمر هذا المشهد بمغزى ذى دلالات جديدة. تطلب جريس رؤية دمية كليم، وتخطفها منها قائلة "لانها تسبب لك الكثير من الألم بالفعل. انها مجرد دمية ولكنك تضعين فيها الكثير من المعانى، والكثير من الغضب، والكثير من الكراهية" (٢: ٢٢٦). تعرف جريس الدمية على انها الشيء الذى تفرغ فيه كليم انفعالاتها، وقيامها

بتجريدها من مشاعر الغضب والاستياء من خلال تجريدها من دميتها هو النتيجة المنطقية لهذا الفهم. من أجل ان تتحرك كليم، يجب عليها الموافقة على تحرير الشيء الذى أصبح مستودع احتياجاتها العاطفية. تمسك كليم بالدمية " "هى قطعة مما كان لديك. هى قطعة من كل ما كان لديك. اعرف انها مكسورة وقبيحة المنظر لكنها تخصنى"(٢: ٢٢٦) - لا يمكن ان تتخلص منه جريس بدون موافقة كليم نظرا لأن مثل هذا العمل لن يؤدى إلا إلى مزيد من العنف لكليم. هى فقط قادرة على عمل المصالحة مع تجاربها التى تحتاج إلى القيام بها لاستعادة إحساسها بقيمتها الذاتية. بعد أن كانت تخضع لقرارات الغير واضطرارها للخضوع للانفصال الاجبارى عن أمها، تحتاج استعادة زمام أمرها وان تصبح موضوعاً للمواقف الخاصة بها بدلا من أن تكون خاضعة لقرارات الآخرين. بتشجيع من الام ايفيلين وجريس "اتركيها ترتاح يا كليموى" (٢:٢٢٦) تصبح كليم هادئة، وتقبل مساعدة أختها. فى طقس تطهير وتنقية تبدأ جريس فى غسل الدمية فى البحر، مما يرمز للم شمل الطفلة مع أمها وتنظيف الدمية من المعانى التى ربطتها لها كليم. جريس "تنزل الدمية إلى البحر، وتبدأ فى غسلها" (٢: ٢٢٦)، بينما كليم تصاحب هذا الطقس باللازمة "اغسل حزنى.. "، كانها تستحث البحر على تخفيف حزنها. الطقس الذى يتم تنفيذه بشكل مشترك لتجريد الدمية من سيطرتها العاطفية على كليم يوحد الأختين اللتين تقفان ويد كل منهما فوق الأخرى بينما "يضيء القمر الدمية فى الماء " كرمز آخر للأمومة (٢: ٢٢٧).

تنتهى المسرحية مع الجوقة تغنى:

إذا أبحرت على متن قارب إبحار، ولم أعد،

ابقى فى المنزل وارعى الطفل...

ايتها الفتاة ذات البشرة السمراء ابقى فى المنزل وارعى الطفل

ايتها الفتاة ذات البشرة السمراء ابْقَيّ فى المنزل وارعي الطفل

اذا ابحرت على متن قارب إبحار، ولم أعد،

ابقى فى المنزل وارعى الطفل...

(٢: ٢٢٧)

ضمير الفاعل فى الأغنية غير محدد، وغامض على هذا النحو من خلال استخدام جوقة من المغنين بدلا من صوت واحد. بالتالى فمن غير الواضح ما إذا كان يشير إلى رجل أو امرأة. المخاطب هو بلا شك "الفتاة ذات البشرة السمراء " التى تحضها الاغنية على البقاء فى المنزل ورعاية الطفل، الذى هو أيضا غير محدد. فى المسرحية النساء والرجال، كبنات وكأزواج أو أطراف فى علاقة جنسية على التوالى، يبحرون بعيدا. بالنسبة "للفتاة ذات البشرة السمراء " ينطوى كل من البقاء والرحيل على الفقد والانفصال- فهى ليست فى موقف

الكسب. كليم، التى بقيت وقامت برعاية الطفل فى صورة دمية، احتضنت إحساسها بالتخلى عنها الذى تحتاج إلى الابتعاد عنه. ولكن الدمية هى محل التعلق الشديد وليست "طفلاً حقيقياً"، وتشير المسرحية إلى ان فشل فلو فى البقاء فى المنزل ورعاية الطفل قد أثر على حالة كليم البائسة. ولكن كانت إحدى رغبات فلو الهروب من القيود على النساء التى كانت سوف تجعلها تظل حبيسة الفقر المستديم ودورات متكررة من الإنجاب مثل الفتاة ذات البشرة السمراء فى الأغنية. وبالتالى تسجل المسرحية تناقضاً عميقاً حيث يتم رصد واقع تجربة الشتات ضد المشهد العاطفى لكل الذين يعيشون فى حيز الشتات، يفكرون فى ثمن التجربة.

فى نفس الوقت، توحى المسرحية أن الشتات الذى يمثله الذين يتركون الدومينكان وجزر الهند من اجل حياة افضل فى انجلترا يكرر حركة تشتت سابقة، تظهر عند نقطة انفصال الطفلة عن أمها. لا تنطوى كلتا التجربتين على الفقد والشعور بالتخلى عنها فقط ولكنهما أيضا تنتجان حالات من عدم العودة. كما لا يمكن أبدا أن تستعيد كليم وجريس طفولتهما، ولم شملهما مع أمهما، التى كانت فى أى حال، علاقة خيالية، لا يستطيع المشتتون ايضا أبدا أن يستعيدوا علاقتهم ببلدهم وثقافتهم الأصلية. ليس هناك عودة إلى الوراء. وهكذا تقول جريس لكليم: "انه أمر رائع أن أعود لكنه ليس بيتي. أتذكر كل الأوقات الجميلة التى قضيناها لكنها مجرد ذكريات الآن... انهم فقط ما اعتدنا

أن نكون عليه... ونحن الآن اشخاص مختلفون" (٢:٢٢٥) يجعل حلم الجرى من المستحيل التحرك للأمام بدون الاصطدام بالماضي. بالنسبة لكليم لتكون قادرة على التحرك للامام عاطفيا يجب أن تتاقلم مع شعورها بالتخلى عنها، الذى يتضح من خلال تخليها عن الدمية. توضح فلو موتها على انه "العودة إلى الوطن": " شيء ليس صحيحا. ربما امى تدعوني" وربما يكون أجلى"(٢: ٢٢٤). يقول أيضا لويليام، زوجها المنفصل، الذى يأتى للتصالح معها بعد سنوات من الغياب، "أريد الحمام. ضع الأزرق فى الماء! "(٢: ٢٢٤). الغمر فى الماء باعتباره عودة رمزية للأم يمثل هنا الرغبة التى تحكم لحظات فلو الأخيرة. الرغبة فى لم الشمل مع الأم يتم بناؤها كدافع دائم فى لحظة الانفصال ويصبح خالدا من خلال الانفصال الذى ياتى كنتيجة للتشتت. وهكذا يصبح الشتات، أيضا، حالة دائمة وليس مؤقتة، يمكن التغلب عليها من خلال العودة، ولكن تجربة دون علاج، لا يمحوها إلا الموت.

اللغة والشتات

تفتتح "حلم الجرى" مع الأم ايفيلين تتحدث باللهجة العامية الدومينيكية، نوع من الكريول الفرنسى. على هذا النحو فإنه غير مفهوم بشكل فورى لجمهور لغته الأساسية الإنجليزية أو لجمهور تكون لغته فقط هى إصدارات خاصة من الفرنسية. الفرنسية الكريول، لهجة دومينيكية عامية، ويعزز مفهوم "بين الاثنين"، وهو فترة بينية فاصلة يولدها اختلاط لغة السكان الأصليين بلغة المستعمر، مما

يشير إلى التزامن بين استمرار تاريخ السكان الأصليين ووجود المستعمر. منذ أن عرضت المسرحية لأول مرة فى لندن [٢٢] الجمهور الذى له تاريخ دومينيكى قد يفهم بعض أو جميع ما يقال باللهجة العامية فى حين أن الناطقين بالإنجليزية لابد انهم واجهوا صعوبات كبيرة فى فهم ما يقال، على الأقل بعض الوقت. هذه النقطة اللغوية الخاصة بالدخول فى المسرحية تولد علاقة تقوم على اللغة بين لهجة جمهور ناطق بالعامية والشخصيات فى المسرحية فى حين تمثل مرحلة خلق تأثير الاغتراب فى تلك الموجودة فى الجمهور الذى لا يعرف اللهجة العامية. فى نص المسرحية، اللهجة العامية توضع جنبا إلى جنب مع ترجمة إلى اللغة الإنجليزية بين قوسين، وعلى الرغم من النصوص تظهر جنبا إلى جنب، فإن حقيقة أن الترجمة بين قوسين إلى اليمين يجعلها تبدو الثانية فى الترتيب، بل ثانوية، وبالتالى إزاحة السائد إلى وضع التكرار. على خشبة المسرح، يمكن التعامل مع قضية اللغة بعدد من الطرق أحدها ببساطة هو الإبقاء على أثر الاغتراب بالنسبة لأولئك الذين لا يفهمون اللهجة العامية كجزء من تجربة المسرح، أو من خلال غناء جزء من الجوقة للنسخة الإنجليزية من النص، بطريقة تشبه الصدى، أو من خلال إسقاط النص الإنجليزى، أو من خلال ملاحظات مناسبة فى البرنامج. ومع ذلك يتم الامر، اللغة الإنجليزية فى هذا السياق هى دائما ثانوية للهجة العامية الدومينيكية. يناقش جيلبرت وتومكينز (١٩٩٦) دمج لغة السكان الاصليين فى المسرحيات كطريقة لادعاء امكانية أحداث "تغيير راديكالى فى سياق آخر، حيث المشاهدين من غيرالسكان الأصليين لا يمكن ان

"يبحث عن" معنى الكلمات ولا حتى أن يتصور كيف تبدو هذه الكلمات وهى مكتوبة"(١٧٠). وهم يجادلون بأنه عندما يفضل الكاتب المسرحى لغات السكان الأصليين على الإنجليزية فانه يرفض الخضوع لهيمنة اللغة القياسية المفروضة ويشارك فى فى "الواقع" الذى تمثله"(١٦٩). بدلا من ذلك، ينطوى استخدام لغة السكان الأصليين على شرعية وجود هذه اللغة وواقعها الحاضر وثقافتها. نقل متحدثى اللغات السائدة إلى مناطق لغوية مجهولة يولد فى هؤاء المشاهدين تأثير الشتات الذى يتم من خلاله ازاحة سيادة ثقافتهم ومعرفتهم لصالح خطاب اللغة الأصلية. فى الوقت نفسه تشير هذه المسرحية إلى ان تركيزها، ونطاقها، هو داخل الدومينكان، وأنها تتعامل مع قضايا داخل المجموعات العرقية بدلا من ما بين الأعراق، بالرغم من أن الاولى مشروطة بقوة بالأخيرة. اللغة كشكل من أشكال التعريف الثقافى الذاتى تصبح مصدرا للتأكيد فى سياق ينظر فيه إلى لغات السكان الأصليين على انها اقل فى المكانة أو غير صحيحة. وبالتالى الاستخدام الاستراتيجى للغات فى مسرحيات مرحلة ما بعد الكولونيالية يساعد على إعادة منح الشعوب المستعمرة ونظمها المميزة للاتصال باحساس من القوة والمكان الفاعل على المسرح" (Gilbert and Tompkins 168,). فى حلم الجرى "استخدام اللهجة الدومينيكية العامية من جانب الام ايفيلين، وكليم وجريس، فى مرحلة الطفولة يشير إلى تأصله فى الثقافة التى تصبح كليم وجريس منفصلتين عنها حيث تنتقل الأم إلى انجلترا بحثا عن حياة أفضل. بالنسبة لأولئك الذين يرحلون تدل اللهجة العامية على التاريخ " فقط... وماضى حلت محلها فى

الماضى " .(Gilbert and Tompkins 171,) هذا هو الحال بالنسبة لجريس، التى لا تؤدى العودة إلى الدومينكان بالنسبة لها إلى كشف هوية متجددة مع هذا البلد ولكن تأكيد لنفسها المشتتة.

بالنسبة لبيانكا، التى ولدت فى بريطانيا، وبالتالى فهى من الجيل الثانى من المهاجرين، تكون اللهجة العامية لها معانٍ مختلفة عن تلك التي لدى جريس. فى البداية ترى جريس إلى حد كبير أنها "واحدة من الدمى الصغيرة التى بكت دموعا حقيقية" (١: ٢٠٧). ارتباط بيانكا بالدمية يتكرر عندما تقابلها كليم للمرة الأولى فى دومينيكا وتقول إنها "دمية. دمية انجليزية حقيقية" (٢: ٢٢١). بيانكا تحمل ثقل كلٍ من المرغوب والمحتقر بالفعل من خلال الدمية. بينما يتعين على جريس أن تمر بعملية إدراك انه لا المكان الذى جاءت منه ولا البلد الذى تعيش فيه الآن يمكن أن يكون "وطناً" بالنسبة لها بكل معنى الكلمة، فإن ذاتية بيانكا المشتتة يتم تأكيدها من خلال كونها "الآخر" حتى بالنسبة لأختها التى لم تعش فى الدومينكان. المفاجأة التى تسجلها شخصية أخرى، دنيس، فى حقيقة أن بيانكا يمكن ان تتحدث بلغة "باتوا" وهى تقيس الشعور بالبعد الذى يفترضه أولئك الذين تخلفوا أو الذين يعيشون فى الدومينكان فيما يتعلق بالمهاجرين من الجيل الثاني. بيانكا ليست تماما من نفور أمها والثقافة، ولأن أمها تتحدث لهجة عامية فى المنزل. ولكن بيانكا مثل كليم، ليست فى الوطن فى أى ثقافة. بيانكا تصر مرارا وتكرارا أنها ليست إنجليزية، وان انجلترا ليست لها. تخلق العنصرية فجوة بينها وبين انجلترا تجعلها فى طى النسيان "بين الاثنين". توضح هذه

المسرحية، مثل مسرحية الرحيل، استحالة العودة وبنفس القدر بقدر صعوبة إعادة الارتباط. [٢٣] لكنها ايضا تشير إلى تحطيم الثنائية التى تدعم العنصرية. الانتقال بين اللهجة العامية والإنجليزية واختلاطهما الذى يحدث فى المسرحية، يشير إلى إمكانية المشاركة فى كليهما.

(٣)

جغرافية عدم الانتماء

تتطلب الهوية المشتتة إدارة ذات غير مستقرة لشخص يعيش على الدوام "بين هويتين" لا تتحققان أبدا وإنما يواصلان طريقهما نحو التحقق، وذلك دون بنية سببية بالضرورة لدعم هذه العملية وتخفيف تأثيرها المقلق. يتضح هذا بشكل خاص فى سياق حياة المهاجرين من الجيل الثاني. كما أوضحت نانسى فونر (١٩٧٧) فيما يتعلق بالمهاجرين من جزر الهند الغربية إلى المملكة المتحدة: "إن المهاجرين من جامايكا إلى انجلترا واقعون بين عالمين:فهم لم يعودوا مثل الجامايكيين فى وطنهم كما أنهم ليسوا مثل معظم اهل انجلترا، أو حتى مقبولين بشكل كامل هناك"(١٢١).

حفز اليأس الاقتصادى والطموح الجيل الأول من المهاجرين على القيام بمثل هذه الرحلة إلى المملكة المتحدة، كما مثل ذلك التاريخ جسرا بين الماضى فى جامايكا والحاضر فى المملكة المتحدة، بينما يواجه الجيل الثانى من المهاجرين حاضرا يفتقد خصوصية ذلك الماضى، وبالتالى بينما يعتبر الجيل الأول من المهاجرين بلدهم الاصلى هو "الوطن"، وخاصة عندما يواجهون التمييز والتجارب العنصرية فى البلاد التى هاجروا إليها، لا يجد سؤال "إلى اين تنتمي" إجابة سهلة بالنسبة للجيل الثانى من المهاجرين[١]، سواء من حيث مكان الانتماء والذى يشير إلى مكان جغرافى كموقع لانتمائهم، أو من حيث الخيالى. فى حين يسعى

أطفال المهاجرين إلى تطوير شخصياتهم والتعامل مع شعورهم بالانتماء فى مجتمع بريطانيا، والذى غالبا ما يكون معاديا لهم، يكون احد ردود الفعل، والذى تم تقديمه فى المسرحيات التى نوقشت فى هذا الفصل، هو رجوع أو عودة الجيل الثانى من المهاجرين إلى بلادهم أو أماكن اصولهم. وأود أن اوضح ان المسرحيتين اللتين يتم تناولهما فى هذا الفصل، وهما: التحدث باللغات (١٩٩١) لوينسام بينوك والرياح الموسمية (١٩٩٣) لمايا تشودرى، تقومان بتوضيح تفسيرات مختلفة جدا لمعانى تلك العودة. ومع ذلك فإنهما تشتركان فى الموقف القائل بأن مكان وثقافة الأصول العائلية التى تعود إليها الشخصيات المركزية تستطيع أن تخاطب هوية الفرد بوسائل التمكين.

إشكالية ثقافة الاقران

تنقسم مسرحية التحدث باللغات (١٩٩١) لوينسام بينوك إلى فصلين، تدور احداث الفصل الاول فى لندن والفصل الثانى فى جامايكا. تقع بينهما رحلة عودة لبعض الأبطال الرئيسيين فى المسرحية إلى بلدهم الاصلى، وهى غير مرئية ومسلط عليها الضوء فى آن واحد من خلال مواقع أحداث الفصلين. وبالتالى تقوم المسرحية بالتركيز على نقاط بداية ونهاية الرحلة والمواقف التى تعبر عنها هذه المواقع أكثر من التركيز على الرحلة نفسها. تركز المسرحية على "الوجود هناك "بدلا من " الوصول إلى هناك"، وتقوم بمزج مواقف وتجارب الشخصيات الرئيسية فى لندن مع مواقفهم وتجاربهم فى جامايكا.

وخـلال تسلسل الأحـداث تصـبح لنـدن هى المكان الذى يحـتم الرحلة إلى جامايكا، ويرسى الأساس للعودة إلى جامايكا.

تتبنى بينوك فى "التحدث باللغات" إشكالية النفس القلقة من خلال سياسات العلاقات الشخصية. يوجد فى قلب مسرحيتها السؤال عن كيف يمكن للذات القلقة إدارة علاقاتها العنصرية فى داخلها وفيما بينها وبين الآخرين. على عكس العديد من المسرحيات التى قامت بكتابتها كاتبات مسرحيات معاصرات من الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا، والتى تقوم بالتركيز على العلاقات بين الأجيال باعتبارها وسيلة لاستكشاف الوجود فى الشتات [٣]، تركز مسرحية بينوك على علاقات الأقران (٤) وعلى وجه التحديد على مجموعة من الشباب النشط جنسيا من الرجال والنساء السود والبيض. جيف وبينتلى أصدقاء منذ أيام الكلية حيث، على ما يبدو، كانا معروفين باسم " التوأم المختلف"، فكانا يقولان إنهما توأمين غير متطابقين" (١، ٢: ١٨١) من أجل اجتذاب النساء. تعكس المسرحية الصورة النمطية المعتادة للرجل الأبيض الناجح مقابل الرجل الأسود الفاشل من خلال شخصية بينتلى، وهو شاب أسود ناجح مهنيا، حتى لو لم يكن قابلا للتطور كما يقول زميله السابق جيف.

و فى المقابل لم يحقق جيف النجاح، وينتقل من وظيفة إلى أخرى، ويلتمس اللجوء إلى ذكرياته أيام الكلية. يمثل كلٌ من جيف وبنتلى أوضاعا مختلفة فى مواجهة احتمال الاغتراب الذكورى فى "الاقتصاد العنصرى الرأسمالي". يريد

بنتلى الاستمرار، للتغلب على أى اغتراب محتمل من خلال المضى قدما واستيعاب فكرة النجاح الاقتصادى الاجتماعي. بينما يعجز جيف عن اتخاذ نفس الموقف. فقد تم تقديمه باعتباره الشخص الذى يعانى من إحساس قوى بالاغتراب: "لا يمكننى التنفس هنا. لا اشعر بأننى فى وطني. بالطبع إنه الوطن، لقد ولدت هنا، لكنه لا يبدو كوطنى، إنه أشبه بمكان تقضى فيه الليل فى طريق عودتك إلى مكان آخر" (١، ٢: ١٨٠). توضح عبارة جيف أهمية التخيل فى مكان الإقامة. فإحساسه بالانتماء يتحدد من خلال علاقته العاطفية بالمكان، وفى حالته بان العلاقة العاطفية تعوقها عدم قدرته على تحقيق مركز اجتماعى اقتصادى دائم إما من خلال العمل أو من خلال العلاقات الشخصية.

إنها الأخيرة التى تمثل الإشكالية بالنسبة لكل من جيف وبنتلي. فعلاقة جيف مع زوجته البيضاء فران قد تحطمت فى الفصل الأول فى حين أن علاقة بنتلى مع زوجته السوداء ليلا تقع تحت الضغط وتنتهى أيضا خلال الجزء الأول من المسرحية الذى يشهد بنتلى وفران يرحلان معا. يتم تصوير لندن كموقع للضغط، ليس فقط بسبب العنصرية التى قد يواجهها السود ولكن أيضا بسبب ضغوط التحرك الاجتماعى والاقتصادي. [٦] تبدو فكرة النصف الأول من المسرحية، والذى يشهد تفكك العلاقات بين الجنسين داخل العرق الواحد، إن تلك الاختلافات ليست مجرد مسألة عرق، ولكن ربما كانت بشكل أكثر أهمية قضية الشخصية وكيف يمكن لأحد أن يبنى الانتماء.

فى الوقت نفسه يقوم النصف الأول من المسرحية بحساب تكاليف العنصرية فى بريطانيا. هناك شعور واضح يتم فيه استدعاء بعض معانى الذاتية السوداء لتفسير الأنماط السلوكية للتصرفات المتداخلة على أساس العرق والجنس. وتوضح بينوك فى تعقيب لها على المسرحية: "كنت مهتمة باستكشاف ما إذا كان يمكن للعلاقات، فى الواقع، أن تكون مسيسة. تكون كلوديت متعصبة عندما يتعلق الأمر بتفسير سمة السياسة العنصرية الخاصة بها، والتى تستند إلى شكل من أشكال الانفصالية، وهو الاعتقاد بان العلاقات بين الأعراق هى خيانة للمجتمع، والأكثر خطورة، هو أنها خيانة للمرأة السوداء التى ترتبط بانحطاطها التاريخي"(٢٢٦). تفسر بينوك موقف كلوديت السياسى فى سياق تجربتها الشخصية كما وردت فى المسرحية: "إن تعصب كلوديت هو محاولة لتجنب آلامها الخاصة والشوق الذى سببه القمع التقليدى المزدوج (داخل وخارج مجتمعاتهم) والذى تواجهه بعض النساء السود" (٢٢٦). عندما تسأل كلوديت، وهى امرأة سوداء غير متزوجة، صديقتها كيرلى: "هل رأيت النظرة فى عيون بنتلى عندما وقع نظره على دمية باربى الحية؟"(١، ١: ١٧٧)(٧)، فإنها توضح فزعها الشخصى من سلوك بنتلى وأيضا كرهها للمرأة البيضاء التى تم تصويرها منذ بداية المسرحية على أنها تجذب الرجال السود. إن القضايا الرئيسية فى مجال استكشاف علاقات مجموعة الأقران فى مسرحية بينوك تكون بالتالى هى العلاقات التى لها علاقة بالنوع أو الجنس بين النساء والرجال السود والبيض ضمن مجموعتين من أماكن التوزيع السياسى الجغرافى وهما المملكة المتحدة

وجامايكا. إن كلوديت هى الشخصية النسائية الرئيسية الحاضرة فى كل من المشهدين الافتتاحى والختامى للمسرحية، وهى غاضبة، مثل غيرها من النساء السود فى المسرحية، من الطريقة التى يرغب بها الرجال السود فى النساء البيض، ويجعلون النساء السود مثل ليلا، زوجة بنتلى، تشعر بالدونية[8]، كما تقول ليلا فى احد المشاهد: "أنا لا أنسى جسدى أبدا. تلك هى المشكلة"(١، ٢: ١٨٣).

تجسيد عدم الانتماء

إن ليلا بشكل ما ليس فى مقدورها أن تنسى جسدها، حيث إن القراءة الثقافية لجسدها بوصفه "الآخر" هى التى تولد عدم شعورها بالأمان. يقوم زوجها بنتلى بتشخيص ذلك بأنها "تحاول ان تجعل من نفسها شيئاً ما" (١، ٢: ١٨٩). لكنه ينكر زعم حبيبته البيضاء فران - عندما يصر على أنها لن تفهم - أنه "أمر خاص بالسود"(١، ٢: ١٨٩). بدلا من ذلك يفسر سلوك ليلا كعمل لإيديولوجية الإنجاز التقديرية الفردية التى تخضع نفسها لها: "أنا أعلم كم هو صعب ومع ذلك أعتقد أن الأمر يعود للفرد للسمو فوق كل هذا الهراء" (١، ٢: ١٨٩). توضح المسرحية أن بنتلى، بالمقارنة مع جيف على سبيل المثال، قد "نجح" وانه فعل ذلك، بطريقة ما، على الرغم من أصله العرقى.

إن بنتلى يدرك ذلك ولكنه، بالتحديد بسبب إدراكه، لا يريد أن يأخذ عامل العرق بعين الاعتبار حتى وهو يسعى إلى توضيح استيائه من زوجته السوداء

لحبيبته البيضاء. ولكن يتضمن انتقاده لزوجته واختياره لفران كحبيبة الواقع العنصرى الذى يسعى إلى إنكاره: إن فران كامرأة بيضاء فى مجتمع يهيمن عليه البيض ليست مضطرة لبذل الجهود التى تضطر ليلا لبذلها حتى تكون ما تريد أن تكون، وتترجم تلك الراحة النسبية فى موقف أكثر مرونة تجاه الحياة وتجاه وضعها، وكذلك فى الحافز على النجاح. بينما يكون بنتلى مستاءاً من زوجة تكافح من أجل خلق شيء من نفسها، تكون فران مستاءة من زوج يسر إلى صديقه بنتلى أنه لا يستطيع أن يتعامل مع متطلبات وضعه. هناك أمر ذو مغزى فرئيسته امرأة. هنا تصور بينوك بريطانيا المعاصرة التى تكون فيها المرأة لها قدر كبير من السلطة وإمكانية الاستقلال المادي. بل هى أيضا التى تحرك الأمور: تلح فران على بنتلى ليخبر ليلا عن علاقته بها ويترك ليلا ؛ تمارس كيرلى، وهى امرأة أخرى سوداء، الحب مع جيف وتخبره عن علاقة فران وبنتلي؛ تقوم كل من كلوديت وكيرلى بتهدئة ليلا.

إن تلك الحقائق، فى الفصل الأول الذى هو طبيعى فى الغالب، مصحوبة بمشهدين يسيطر عليهما السرد الذى يقوم بكسر التقاليد الواقعية، ولكن الأهم التقاليد التى تنظم أفكار الجسد بدلا من المسرحية. تقال الروايتان لليلا، المرأة التى يجب عليها فورا التصالح مع جسدها، المرأة التى تكافح من أجل خلق شيء من نفسها، والتى تكون مع نهاية المسرحية قد تعلمت أنه "عليك أن تكون على اتصال بجسدك"(٢، ٧: ٢٢٥). تعكس قصة ليلا والرجوع إلى جسدها مسار السرد فى مسرحية الفتيات الملونات لنتوزاك شانج والتى تهتم أيضا بتمكين المرأة

السوداء من أن تكون على اتصال بجسدها، وأن تحب نفسها. إنه السرد الخاص بالآخر الذى يميز على أساس العرق والذى تؤدى غيريته المتجسدة إلى الانفصال عن الجسد والصراع معه، مما يسفر عن عدم القدرة على أن تعيش فى هذا الفراغ غير القابل للاغتراب وفى نفس الوقت المعزول ثقافيا، وهو جسد الأنثى السوداء. تحدث القصة الأولى، التى تخالف التقاليد مع نوع معين من الجسم الذى يتم إضفاء صفة الطبيعية عليه، فى المقدمة حيث تخبر شوجار، وهى امرأة سوداء، ليلا القصة إنها رأت سراً مجموعة من النساء اللاتى ذهبن إلى شلال لغسيل الملابس، "التحدث باللغات" تلبستهن روح. ويتطرق السرد إلى التغيرات الجسدية التى تحدث للنساء، بدءا بجر أقدامهن للذهاب إلى الغسيل إلى، التلبس الروحى والتحول من خلال التجربة التى تمر بها الروح. كما يركز السرد على الجسد الأنثوى كموضوع للتحول وتخفيف الأعباء، كذلك يعزز المشهد التركيز الجسدى من خلال تدليك شوجار لجسم ليلا اثناء إخبارها القصة. إن التخفيف المتزامن للضغط الجسدى لليلا من خلال التدليك وتخفيف ضغط الحياة الذى تعانيه النساء فى القصة من خلال تجربتهن الجسدية للروح يصبح مفتاح المسرحية، التى يكون فيها معنى الجسد كأرض مملوكة وغير مملوكة فى خطر.



لوحة ٤

ايلا وايلدر فى دور إيرما على مسرح البلاط الملكى الطابق العلوى فى التحدث باللغات إنتاج عام ١٩٩١ .

يظهـر هذا بوضـوح أيضـا فى الرواية الثـانيـة فـى الفـصل الاول، الذى ترويه إيرما (لوحة ٤)، وهى خنثى سوداء[٩] تقابلها ليلا فى الحفلة عندما يكون بنتلى قد تركها للتو من أجل فران. بينما تنتحب ليلا، تضحك إيرما. إنها تمثل المبدأ الإيجابى، مزيجا من المرأة الجريئة وإيرما اللطيفة، شخصية فى وطنها فى جسدها غير المحدد الذى يتحدى الخصائص الجنسية وهوية جسدية غير غامضة. تدل قصة إيرما على أنها من الممكن أن تعيش فى الغموض بثقة. يستند قرار والدتها المبدئى السماح بالتدخل الجراحى بحيث يمكن أن تكون إيرما "فتاة" على اعتقاد الأم بأن "الرجال السود غالبا ما يكونون تحت الأضواء، وأن المرأة قد قد تحصل بهدوء على الأمور المنجزة بينما ينظر أولئك الذين آذوها فى الاتجاه الآخر"(١، ٥: ١٩٣).

ومع ذلك، فهى تغير رأيها، وتجد ان إيرما مثالية كما هي. عندما تقابل ليلا إيرما، تكون ليلا ما زالت تكافح ولكن لم تحصل بعد على "الأمور المنجزة" – مع نهاية المسرحية، فى حين تكون كلوديت قد أمضت وقتها منشغلة فى السياحة الجنسية الاستغلالية، تكون ليلا قد حصلت فى هدوء على الأمور المنجزة، وتعود إلى جسدها، من خلال المشى بطول واتساع جامايكا. تنصح إيرما ليلا: "المسافة. هذا ما كنت سوف افعله. كنت سوف اذهب بعيدا"(١، ٥: ١٩٤)، وتأخذ ليلا بهذه النصيحة. وبالتالى تعمل إيرما كنوع من شخصية الحل المفاجئ، والتى تظهر فقط فى هذا المشهد فى المسرحية لتوضح لليلا الموقف الإيجابى الذى قد ينقلها خارج شعورها المقيد بالذات.

إن قصة إيرما تتعلق بالتفكير فى الماضى من خلال أمهاتنا، كما تقول فرجينيا وولف فى سياق مختلف [١٠] مشيرة إلى السرد الافتتاحى للمسرحية للنساء اللاتى يحدث لهن تلبس روحى على الشاطئ، تذكر إيرما ليلا بدور الدين فى حياة أمهاتهن وممارسة التلبس الروحى بكل مظاهره المادية التى انشغلن بها. ولكن فى حين تفسر ليلا هذا التلبس كشكل من اشكال "استسلام الارادة الكامل(١، ٥: ١٩٤)، تفهمه إيرما على انه "طريقة للتحرر من الألم"، لعدم السماح للنفس بأن تصبح ضحية (١، ٥: ١٩٤). وبالتالى ترى إيرما التلبس الروحى كنوع من منح السلطة، وكوسيلة لاعادة وضع الجسد فى سياق القمع المتعدد، على أساس العرق والجنس. تعتبر إيرما، وهى موضوع للسخرية فى حد ذاتها وفقا للإرشادات المسرحية " ترتدى ملابس رياضية متعددة الألوان وحذاء رياضى، وأقراط ذهبية كبيرة ولها رأس أصلع"(١، ٥: ١٩٣) المشهد، وبالتحديد مشهد التلبس الروحى، وسيلة لإصلاح الفراغ الجسدى والجغرافى على حد سواء.

تصبح ليلا، واعية بجسدها بشكل مفرط، وغير قادرة فى هذه المرحلة على التغلب على هذه الموانع التى سببها هذا الوعى الذاتى بالجسد، وتسقط نفسها على العكس تماما من ايرما، فهى ليست موضوعا للسخرية ولكنها غير مرئية. تصبح مغتربة عن جسدها، حيث تكون تحركاتها مكممة بواسطة الوعى الجسدى الذى اجبرها عليه مزيج من التمييز العنصرى والجنسى، انها تعانى من اغترابها الجسدى بشكل أكثر إلحاحا فى وعيها الذاتى "بخصوص الطريقة التى أتحدث بها" (١، ٥: ١٩٥). يشير النص صراحة إلى الهستيريا بأسلوب فرويدى كبير من

خلال تقييم ليلا للتلبس الروحى كشكل من أشكال الهستيريا الجماعية. فى نفس الوقت، يتم تقديم لغة ليلا وصعوبات النطق لديها كشكل من أشكال "الهستيريا"، الكلمات عالقة فى فمها وهى تصفها، وصعوبات فى النطق، وغيرها من المشاكل التى تفسرها ليلا باعتبارها أداة لاغترابها عن اللغة التى تضطر للتحدث بها: "إذا كنت لا تشعر بأنك تنتمى إلى لغة، فإنك تكون نصف حى أليس كذلك؟ لأنك لا تمتلك الكلمات التى تجلبك للوجود. وقد تكون ايضا غير مرئيا"(١، ٥: ١٩٥).

اللغة الانجليزية التى يتم التحدث بها فى بريطانيا ليست هى لغة ليلا الأولى: "ليس لدى أى لغة أولى حقيقية، ولكننى فى بعض الأحيان أتخيل أنه من المؤكد كانت لدى لغة، فى وقت ما"(١، ٥: ١٩٥). لقد أدى تاريخ الشتات عند ليلا إلى الاغتراب الذى يشمل المكان الفعلى، وهو الجسد كمكان، واللغة، بل وجميع الإحداثيات التى تميز الهوية. هذا هو السبب فى أنها تناضل من أجل التوصل إلى ذاتها، فى كل جانب من جوانب تلك الذات. تجسد عواقب اغترابها الجسدي- "أحيانا يبدو كما لو كان هناك شيء عالق هنا (تمسك بطنها.) وأريد أن ألصق أصابعى فى حلقى وأتقيأ كل شيء"(١، ٥: ١٩٥) وهى حرفيا الآثار القمعية للبيئة العنصرية والتمييز الجنسى إلى لا يتيح لليلا المساحة لتكون الذات التى هى عليها أو قد تكون عليها. تصبح المسافة هى الوسيلة التى يمكن من خلالها أن تفعل ما تشعر به، من خلال تفعيل مصادفة التخيل والوجود الفعلى ? وان تعيد ليلا إلى نفسها.

استعادة الجسم هى طريقة تمييز الانتماء إلى الأرض التى تقوم ليلا، فى النصف الثانى من المسرحية عندما كانت هى وكلوديت فى جامايكا لتخفيف آلام ليلا بعد هجر بنتلى لها، بتفعيلها من خلال المشى بلا نهاية فى جامايكا، وهى تحاول التعرف على البلد الذى تربطها به علاقة الأجداد ولكن الذى تشكل فيه أيضا "أخرى". بينما يسلط الفصل الاول من المسرحية الضوء على محنة العلاقات الجنسية الغيرية بين وداخل نفس العرق فى بريطانيا العنصرية، يوضح الفصل الثانى تأثير الشتات الذى تمر به كلوديت وليلا، وآخرون، فى جامايكا، حيث إنهم أيضا لا يحسون بالانتماء. فى جامايكا ينظر إليهم باعتبارهم سياح يجب إرضاء أهوائهم من أجل المال الذى يأتون به. هنا يمكن ان تقوم كلوديت بعكس الأمر ضد الرجال السود الذين يفضلون النساء البيض حيث إن مالها ووضعها المؤقت كسائحة يمنحها القوة. تعاملها مع ميكى أحد السكان المحليين الذى يصبح على الرغم من علاقته الفعلية بشوجار لعبة فى كلوديت خلال إقامتها فى جامايكا، لا تختلف عن كيفية تعامل أى سائح أبيض مع السكان المحليين فى المنطقة التى تحدث بها السياحة الجنسية. حقيقة أن كلوديت تسبب الألم للشوجار، صديقة ميكى، ليست ذات صلة بها. وبالتالى استيائها من بنتلى لتكوين علاقة مع فران يتضح أن ليس له علاقة بالتضامن مع ليلا، بل هى دالة لما تصفه بينوك فى خاتمة لها، كما سبق ذكره، "محاولة لتجنب آلامها الخاصة وحنينها الناتجين عن القمع التقليدى المزدوج (داخل وخارج مجتمعاتهن) الذى

تتعرض له بعض النساء السود"(٢٢٦). بالنسبة لكلوديت الرحلة إلى جامايكا ليست للعودة إلى جذورها، بل فى الغالب حتى تكون فى بيئة سوداء حيث تأمل أن لا تتعرض للعنصرية والانحطاط الجنسى الذى تعرضت له فى بريطانيا. كذلك، وهو فى اجازة وتتعامل معها على هذا النحو. ترى أنها لا تشعر بتقارب خاص مع الجزيرة أو شعبها، وعلى العكس من ليلا، لا تحاول التعرف على المكان. المصدر الرئيسى لشعورها بالمتعة ينبع من وضعها الفوقى كسائحة من انجلترا. كما تقول لليلا: "الكل يعرف ما هى النتيجة. أنت لا تحسديننى على عطلة صغيرة أليس كذلك؟ نحن جميعا نستفيد من بعضنا البعض. يذهب الجميع سعداء، الوطن لا يؤذى أحد"(٢، ١: ٢٠٦). لكن ظن كلوديت، والذى يتجاهل بالطبع محنة شوجار، يخيب عندما يقرر ميكى تتبع سائحة بيضاء هى كيت.

جاءت كيت للعيش فى جامايكا، وهى الخطوة التى لا يستطيع شقيقها ديفيد، الذى يقوم بزيارتها، أن يفهمها: لم أتمكن من العيش فى هذا الفراغ من الانتماء الغريب سواء هنا أو هناك. تريدين هنا عندما تكونين هناك وهناك عندما تكونين هنا" (٢، ٢: ٢٠٩). لكن رد كيت على ذلك، مثل إيرما فى الفصل الأول، يوضح تبنى موقف عدم الانتماء الذى يتم تصويره على انه استسلام الذات: ?إن الشيء العظيم هو الشعور بأنك تختفي. كل يوم يذوب منك جزء صغير، ولكنك تتعلق بتلك الأشياء التى تميزك: لهجتك، وطريقة مشيتك... يعتقد الناس أننى مجنونة... ولكن أفضل الأوقات هى عندما أشعر بأننى عديمة الطبقة

الاجتماعية، وعديمة اللون مثل قنديل البحر"(٢، ٢: ٢٠٩). تريد كيت نوعية الاختفاء الذى تجده كلٌ من كلوديت وليلا مؤلما فى حياتهما فى بريطانيا، لكنها فى الواقع تفعل ذلك من وضع الوضوح فى جامايكا، من وضع الوضوح القوى. إن تصور كيت لنفسها كعديمة اللون لا تشاركها فيه هؤلاء اللاتى من حولها، وخلال المسرحية تقارن محاولتها للعيش فى ارض ليست ملكا لها مع محاولات ليلا للتعرف على الجزيرة. تكافح كلا من كيت وليلا من أجل فكرة الذات، ولكن بينما يكتسب كفاح ليلا الشرعية من خلال أنشطتها فى الجزيرة، توضع كيت فى موضع تساؤل من خلال علاقتها الجنسية بميكى، الذى يجد انه من السهل أن يعاملها بوصفها مجرد سائحة جنس أخرى. عندما تكتشف كلوديت أن ميكى قد مارس الجنس مع كيت، تطلق العنان لغضبها: "أسافر عبر العالم، فأجدهم هنا يتصرفون كما لو أنهم يملكون المكان"(٢، ٤: ٢١٦). وللانتقام تقوم هى وليلا بتشويه كيت عن طريق تلطيخها بأحمر الشفاه وقص شعرها الطويل. [١٢] انها لمحة تهدف لتجريد كيت من قوتها ويشكل فى الوقت نفسه هجوما على هذا الشيء "الآخر"، الشعر الناعم الطويل، والذى تم تصويره كرمز للجمال المرغوب المصبوغ بمغزى عنصري[١٣]. يمثل هذا التصرف لليلا بداية حالة من التحرر.

كما تشعر كلوديت بالتحدى من علاقة كيت الجنسية مع ميكى، كذلك يشعر ميكى بالتحدى عندما يدعو ديفيد شقيق كيت للمصارعة باليدين، وهى نوع من المسابقة الجسدية التى يسعى ميكى فى البداية إلى مقاومتها. يغضب ديفيد لإدراكه انه ينظر إليه على أنه سائح يمتلك المال، فيغرى ميكى بالمال: "ما الأمر؟

أليس هذا حافزًا كافيًا بالنسبة لك؟ إنها مفاجأة. لقد سارع الجميع هنا لأخذ الأموال منا" (٢، ٥: ٢٢١). فى البداية، يترك ميكى ديفيد يفوز، مستمرا فى التعامل معه كسائح يمثل تجارة هامة عليه أن يحتمل سلوكه حتى إذا كان هذا يسبب المشاكل. لكن ديفيد يقوم بدفع ميكى بعيدا جدا وفى مصارعتهما النهائية، يوضح ميكى لديفيد الحد الذى عنده يمكنه احتماله أكثر من اعتباره صديق: "كما ترى، الآن فى هذا الوقت من الليل، أنا لست فى وقت العمل. كما ترى، الآن لا اضطر لأن ابتسم. كما ترى، الآن، لست مضطرا أن أتظاهر بأن لديك شيئا خاصا. كما ترى، ما يحدث هنا خلال النهار، إنها لعبة، مجرد لعبة، هل تفهم؟"(٢، ٥: ٢٢٢). فى التقابل بين الليل والنهار، يتم تصوير النهار وهو الوقت "الأبيض" على انه وقت التظاهر والخداع، الذى يضطر فيه السكان المحليون لتحمل استغلالهم كجزء من التبادل الاقتصادى الذى يحكم السياحة. ويكون الليل، وهو الوقت المظلم، هو الوقت الذى يملكه السود ويستطيعون فيه تأكيد استقلالهم ويمكنهم فيه التوقف عن التظاهر. ومما يكون له مغزى واضح قيام كلوديت وليلا بتشويه كيت خلال الليل. ونتيجة لسلوك كلوديت وليلا، تفقد شوجار وظيفتها لاتهامها بقص شعر كيت انتقاما لعلاقة كيت الغرامية مع ميكي. يتسبب كل من السياح البيض والسود على حد سواء فى إثارة الفوضى فى الجزيرة. فى مشهد محورى، تعترف ليلا بفعلتها لشوجار، وفى حوارهما تصل ليلا أخيرا للتحرر من إحساسها بالغضب والألم الذى كانت تسعى اليه. تروى شوجار تحليل ميكى لطريقة تصرفهم: "انه يقول أن جميعكم مرضى، يقول أنكم

حضرتم إلى هنا لأنكم أشخاص محطمين...لقد أتيتم هنا بحثا عن... تعتقدون أنكم تنتمون إلى هنا. ولكنكم خرجتم وأنتم لا تعرفون أين تضعون أنفسكم: ساعة تتحدثون عن الأخوة، وفى الساعة التالية تقومون بمعاملتنا كقاذورات. انكم مثل جميع السياح الآخرين" (٢، ٦: ٢٢٣). يوضح تحليل ميكى لسلوك السياح تجربة الشتات الخاصة بالاغتراب الدائم، عدم القدرة على العودة إلى الوطن الأصلى كوسيلة لتجربة الانتماء فى السياق الذى تعيش فيه الذى لا يتساوى مع الانتماء. تستجيب كل من كلوديت وليلا لهذا الشعور بالاغتراب بشكل مختلف. تشعر كلتاهما بالغيظ والغضب، ولكن فى حين تصب كلوديت هذا الغضب من خلال العدوانية والسياحة الجنسية مما يتيح لها إحساساً مؤقتاً بأنها مرغوب فيها، تستخدم ليلا جسدها بطريقة مختلفة لتصل إلى ذلك الجسد، وبالتالى لذاتها. فى مشهد يعكس التحدث باللغات المشار إليه فى المقدمة الافتتاحية، تتحدث ليلا باللغات على الشاطئ، بعد اعترافها لشوجار (لوحة ٥): يصبح حديث ليلا تشويشا وهى تناضل لتخرج الكلمات، يرتعش جسدها لا إراديا. تتنفس بسرعة كبيرة. تبدأ فى الغمغمة تحت أنفاسها.

> تقف شوجار وتراقبها، ليست متأكدة تماما مما يجب أن تفعله. تصبح غمغمة ليلا أعلى وتبدأ فى التحدث باللغات. تكون شوجار حائرة فى البداية، ثم تشعر بالخوف عندما تخرج ليلا كل الغيظ والغضب اللذين كانت قد قامت بكتمانهما لفترة طويلة. (٢، ٦: ٢٢٣)



لوحة ٥

جوان كامبل فى دور ليلا وسيسيليا نوبل فى دور شوجار فى مسرح الديوان الملكى الطابق العلوى إنتاج التحدث باللغات عام١٩٩١ .

قيام ليلا بالتحدث باللغات يضعها بمحاذاة المرأة الهستيرية والمجنونة على النحو الوارد فى مسرحية هيلين سيكسو وكاترين كليمنت امرأة ولدت حديثا (١٩٨٧) حيث يخدم مشهد الأنوثة باعتباره شكلا من أشكال التحرر من العقد النفسية، وكوسيلة "لتشكيل الذاتية" (٩٠). وصف سيسكو للمرأة التى تستعيد الصوت ينطبق مباشرة على تجربة ليلا على الشاطئ:

> إنها لا تتكلم. إنها ترمى جسدها المرتجف فى الهواء، ثم تطير، وتستغرق بالكامل فى صوتها، وهى تدافع بحيوية عن منطق خطابها مع جسدها؛ لحمها يقول الصدق. انها تكشف نفسها وتجعل ما تفكر فيه يتحقق بشكل جسدى، وقالت انها توصل المعنى بجسدها. إنها تنقش ما تقوله لأنها لا تنكر أن قوى اللاوعى تحرك الدور الذى لا يمكن السيطرة عليه فى الكلام.
>
> (Cixous and Clement 92)

وبهذا المعنى يكتسب عنوان مسرحية التحدث باللغات معنى جديداً مختلفاً، لأن العنوان لا يشير فقط إلى عضو جسدى يتخذ معنى الكلام ولكن يجمع بين فكرة الجسم والكلام للإشارة إلى تعددية الهويات الناتجة من خلال إسقاط الكلام فالجمع حيث يشار إلى الجمع "اللغات" بدلا من المفرد "اللغة".

التاريخ الثقافى للتلبس الروحى والتحدث باللغات، الذى يعتمد عليه هذا التعبير وتعبير العودة إلى الذات، هو الذى يتم الإشارة إليه فى القصة الافتتاحية للمسرحية التى تتنبا فيها قصة شوجار عن النساء اللاتى يذهبن إلى الشلال بتجربة ليلا على شاطئ البحر. كما فى مسرحية مايا شودرى الرياح الموسمية، التى ستتم مناقشتها فيما بعد، وكما هو الحال فى الرحيل (سبق تحليلها فى الفصل السابق)، يصبح القرب من المياه عنصرا حيويا فى تمكين ليلا، التى لم تستخدم وقتها فى السباحة فى البحر ولكن تجولت فى داخل الجزيرة، للتحرر من آلامها. تجادل سيكسو وكليمنت بأن هناك ارتباطاً بين الاقتصاد الجنسى للمرأة... وطريقتها فى تشكيل الذاتية التى تنقسم دون أسف.

تقولان: "إنها تنتمى إلى الأمواج فى غضبها وحنقها. فهى تعلو، وتقترب، وترتفع وتغطى، وتصطدم بالشاطئ، ثم تعلو من جديد، ملقية بجسمها عاليا، تتبع نفسها... كما لو كانت تستدعى نفسها لتأتى مرة أخرى كما لم يحدث من قبل" (٩٠-١). وإطلاق العنان لمشاعر ليلا المكبوتة يسبقه تفسير إحساسها بالانكسار لشوجار:

> نعم احس بالانكسار. الناس غير مرئية. نحن نبدو بخير من الخارج، ولكن إذا خلعنا ملابسنا لن نجد شيئا تحتها، مجرد فراغ. هذا ما يحدث للناس الذين لا يملكون لغة. إنهم يختفون. فقط

مشاعرك تقول لك إنك موجودة، لذلك أنت تتمسكين بها حتى لو لم تكن سارة... أنا اكره العالم الذى يحاول خنقي... أريد الانتقام. أريد توجيه ضربة.

(٢، ٦: ٢٢٣)

ليلا تمر بلحظة ظهور، وبحلول نهاية المسرحية، "لا تخاف من الشراك". كما تقول لكيت: "إنها الطريقة التى تخلصين بها من ثقل الجسم، أليس كذلك؟ عليك أن تكونى على اتصال بجسمك. فسرعان ما يعتاد على التحديات المفاجئة" (٢، ٧: ٢٢٥). تتعلم ليلا حرفيا ومجازيا أن تتخلص من ثقل جسمها، لا أن تعطيه مثل هذه الأهمية العظمى حتى يخنق قدرتها على أن تكون نفسها، ليس إلى درجة ان يمنعها من القدرة على الحركة. فى المقابل، تظل كلوديت حتى نهاية المسرحية فى موقف يقوم على الاستغلال الجنسى تجاه الرجال السود تماما كما تشعر أن لهم نفس الموقف تجاه النساء من السود. حيث تنظر إلى "جميع العلاقات بصفتها نوعاً من الصفقات التجارية" (٢، ٣: ٢١٢)، وبالتالى تظل محبطة وغاضبة بصفة دائمة.

البنية المتناظرة لمسرحية بينوك التى تتكون من فصلين كل منهما يتكون من سبعة مشاهد تعكس تحطم ليلا وإعادة تكونها فى إشارة إلى سفر التكوين. حيث ينتهى التحطم فى الفصل الاول بالخروج من الجنة، فإن نهاية زواج ليلا وبنتلى،

وقرار الذهاب إلى جامايكا، وإعادة تشكيل ذات يحدث بعيدا عن المدينة، فى ريف جامايكا، بجانب البحر. ولكنها لا تشكل العودة إلى الجنة. كما تصفها بينوك مشيرة إلى قصة برج بابل:

> لقد كنت دائما أحب قصة التحدث باللغات فى الإنجيل. الفكرة القائلة بأن العالم كله كان يوما ما يتحدث لغة واحدة تروق للمثالية العاطفية. فى هذه القصة يكون انفصال الشعوب عن بعضها بسبب الخروج من النعمة، فكانت العقوبة القصوى هى عدم القدرة على فهم بعضنا البعض.
>
> مثل أسطورة الانفصال بين الرجال والنساء الذين كانوا ذات مرة كائناً حياً واحداً، تشير هذه القصة إلى أننا يمكن أن نكون متشابهين أكثر مما نعرف، وأنه، حيث إننا لن نتحدث نفس اللغة أبدا، فاحد مطالبنا هو العثور على طريقنا للعودة إلى بعضنا البعض.

(٢٢٦)

ومع ذلك، وحتى إذا كان هذا هو الحال، لا تزال العلاقات بين الذكور والإناث والعلاقات بين الأقران فى العرق الواحد تمثل إشكالية فى مسرحية بينوك التى تؤيد الحاجة إلى استعادة الذات التى هى أكثر تركيزا على الذات نسبيا من

التمركز حولها. الاكتفاء الذاتى لليلا ?التى لم تسقط فى السياحة الجنسية التى سقطت فيها كلوديت، ولم تضطر إلى الدخول فى تحالف جديد مع كيت - هو الضامن لشفائها فى حين انه لم يطرأ أى تغيير على بيئتها. تصبح علاقة الذات بالذات هى البنية الأساسية التى يمكن من خلالها تحقيق الفرق. لا تمكن مواريث التجربة الكولونيالية، فى كُلٍ من بريطانيا وجامايكا، من تحول الظروف. حيث يتعرض السود فى كلا الموقعين للاستغلال ويتم تجاهل مشاعرهم. فى جامايكا الاستعمار السياحى الجديد جاء بعد تاريخ من الاستعمار السابق ؛ حيث يستمر فى بريطانيا تراث المواقف الكولونيالية. الذهاب إلى جامايكا يتيح لليلا استكشافاً للتعبير عن نفسها ولكلوديت ان تعبر عن ذاتها الجنسية، ولكن ليست "العودة" إلى موقع التأصيل هو الذى يرمز اليه من خلال هذا الانتقال. بدلا من ذلك، تقدم وجهة نظر عن جامايكا كمكان للاستغلال المستمر حيث العمل الجاد والدافع يؤديان إلى الاعتراف (بنتلى فى الفصل الأول يعكسه دياموند فى الفصل الثانى فى هذا الصدد) ولكن حيث يعيش العديد منهم فى حالة استغلال وضعف. هذا لا يعنى، مع ذلك، أن الأماكن هى نفسها. توضح المسرحية ان دايموند، صاحب البار الناجح نسبيا، وشوجار، صديقة ميكى، لديهم الشعور بالذات أقل تهديدا من السياح الانجليز. تقول ليلا، على سبيل المثال: "الناس... يبدون فى حالة انسجام مع أنفسهم. ان لديهم تلك الثقة التى تأتى من الانتماء" (٢، ١ : ٢٠٦). تؤكد دياموند، التى عادت بعد عدة سنوات من تجربة الحياة فى بريطانيا، ذلك من خلال قولها : " هناك كنت لا شيء. هنا أنا سيدة. يمكننى أن

أعيش هنا كسيدة" (٢، ٣: ٢٠٩). حتى شوجار، التى عليها ان تتماشى مع قيام صديقها بالعمل كقواد لصالح السياح ترى ليلا محطمة، على النقيض من نفسها. كل من داياموند وشوجار هما فى علاقة مستقرة مع النفس، ومع الآخرين. هذا ما يميزهم عن كلوديت وليلا اللتين تعانيان من الغربة خلال الحياة فى خواء من عدم الانتماء حرفيا ومجازيا.

بجانب نفسها

فى حالة كلوديت تلك الحالة هى التى بالنسبة لها لا مفر منها؛ ليس هناك مكان معفى من ان يكون ملطخا بالعلاقات العنصرية التى تؤرق حياتها. ان "حلم" كلوديت المبدئى عن إجازتها "أعتزم الراحة وتناول الطعام والشراب، وامتصاص أشعة الشمس بقدر ما استطيع وان امارس الجنس مع كل ما يتحرك. بالأمس كان لدى ثلاثة رجال يرقصون معي. كل هؤلاء النساء الأميركيات الأغنياء على الشاطئ وهم يحتشدون حولي. كان يجب أن تشاهد وجه ميكي" (٢، ١: ٢٠٤)، وهو حلم عكس بنيات السلطة التى عادة ما تهيمن على حياتها - والذى تحطمه مغازلة ميكى لكيت. يكشف هذا الأمر ان تأكيد الحماية الذاتية لكلوديت أن "جميع العلاقات هى نوع من انواع الصفقات التجارية" (٢، ٣: ٢١٢) هو بالفعل كذلك، خط الحماية الذاتية الذى تلتقى به مع شوقها للرومانسية والزواج من شخص واحد. ان موقفها الفعلى هو أقرب بكثير إلى موقف شوجار ("تؤمن شوجار برجل واحد وامرأة واحدة" (٢، ١: ٢٠٥)) ولكن فى عالم، كما توضح

بينوك، لن يتكلم الرجال والنساء فيه نفس اللغة ابدا، يكون هذا الاعتقاد حلما تم تدميره بالفعل بواسطة الحقائق الاجتماعية التى تواجهها النساء. إلى حد كبير النساء فى مسرحية بينوك وليس الرجال هن اللاتى يهدفن إلى تحقيق الذاتية. هذا حقيقى بالنسبة لليلا وكلوديت كما هو الحال بالنسبة لكيت. الاتصال الجنسى مع الرجال والنساء الشباب النشطين، التى تدفع نحو إقامة موضوعية معينة مستقلة ومحترمة، الاعتماد على الذات، وثقة يثير تساؤلات حول علاقتهما بالجنس الآخر، والتأثير النسبى والهوية الجنسية فى الذاتية. سواء بالنسبة للأبيض وبالنسبة للنساء السود فى السعى لذاتية لا تنطوى على التحول الجغرافى، والآخر فى مكان من واحد عادة ما كنت تسكن. المشترعة شعور من خلال الانتقال إلى مكان غريب يصبح علامة على حد سواء من الشخصيات النسائية ويشعر الأرض التى تقوم عليها المواجهة مع الذات باعتبارها وسيلة لتجاوز هذا يمكن الاضطلاع بها. وبالتالى تشكل إثارة قلق الذات من خلال التحول الجغرافى العملية التى تعبر بها الذات القلقة عن حالتها، وبالتالى تتعامل معها. على الرغم من أن ليلا وكيت تمثل علاقتهما بالذات بطرق مختلفة حيث تريد ليلا أن تجد ذاتها وتريد كيت، أن تفقدها فان كلتيهما لديها فكرة وجود هدف يرتبط بالذات. فى المقابل، كلوديت يشغلها تجربة نفسها بشكل مختلف فى العلاقة، من خلال التأرجح بين موقف السائحة، والرغبة فى الرومانسية التقليدية. ولكن محاولة لتحقيق الرغبة الأخيرة عن طريق الاولى تبوء بالفشل المناطق الجغرافية المختلفة لها بنيات واحتياجات خاصة بها لا تستسلم بسهولة

لضغط من الذين يأتون من الخارج. يصبح هذا واضحا من الطرق التى يمكن بها استغلال جميع السياح البيض والسود من خلال القصص المحلية التى يواجهونها. يستخدم ميكى وغيره من السكان المحليين هذه الروايات كوسيلة لتنظيم علاقاتهم مع السياح الذين - على الرغم من الرقى الظاهر والازدراء الساخر يسهل التلاعب بهم والسيطرة عليهم من خلال هذه القصص. تستمع كيت، لقصص عن الثعابين، وعندما ترى قطعة ضفيرتها، تظنها ثعباناً، وتنتابها حالة من الذعر، بما يرمز لسذاجتها وضعفها فى الوقت الذى تثير المسرحية السؤال، حول ما هو الثعبان فى الجنة. كيت تواجه نفسها، أو بالأحرى، جزءاً من نفسها. فى تصورها أن الضفيرة ثعبان تقوم ببناء (جزء من) نفسها كثعبان فى الجنة، واستسلامها لميكى، ليس سوى ذلك "من وجهة نظر شوجار، ومن وجهة نظر كلوديت. الحق المعنوى لتلك الأخيرة فى الرغبة فى الانتقام قد يكون نوعا ما محل اعتبار بخلاف شوجار التى مارست هى أيضا الجنس مع ميكي. فى نفس الوقت، تعيش كلوديت وليلا كسياح فى جامايكا أيضا موقف الثعبان، ويرجع ذلك جزئيا فى حالة كلوديت إلى انه يتضمن أو يدعو إلى الإغواء، لأن السياح لديهم المال الذى يحتاجه السكان المحليون، والذى يجعلهم فى موقف السلطة. يتضح هذا من الطريقة التى اقيلت بها شوجار من وظيفتها التى تقوم على مفهوم أن السائح "ملك" أو "ملكة". يتحد رأس المال والجنس، كقوتين تحددان التفاعلات الاجتماعية لسكان ذلك الحيز الذى يرتبط فيه البقاء الاقتصادى بالسياحة.

الهجرات العكسية

تواجه الرياح الموسمية (١٩٩٣) لمايا تشودرى الجمهور بقضايا مماثلة: عودة المهاجرين من الجيل الثانى، وخاصة النساء، إلى البلد الذى جاء منه آباؤهم، والسياحة، السفر، والعلاقات الجنسية فى هذا البلد، الهند، وكوسيلة لاستعادة الذات؛ معنى العلاقات الجنسية مع السكان المحليين ؛ أثر الوضع الاقتصادى على العلاقات؛ ومعنى الإقامة المؤقتة. فى كل من الرياح الموسمية والتحدث باللغات من الواضح دائما أن العودة إلى بلد الآباء الأصلى مؤقتة، وسوف تتبعها العودة إلى انجلترا. فى الحوار الافتتاحى بين الأختين جالارنافا وكافيتا، تبنى تشودرى كل من الفجوة، والاقتراب، بين الشرق والغرب أثناء تعبير الأختين عن ردود فعلهما تجاه البيئة التى تسافران عبرها. فى مناقشتهم على المشهد الهندى والمرجعيات، وفيلم الحرارة والغبار وأسبانيا، والتلميح للرحلات الغربية، سواء التاريخية/ والاستعمارية أو المعاصرة / الاستعمارية الجديدة، السياحية، فى الأراضى الأجنبية. غارقين فى ما أصبح شعارات ثقافية شهيرة الفيلم الناجح الشهير والمنتجع السياحى الناجح الشهير المآثر الغربية فى الخارج، تقوم الفتيات فى نفس الوقت بإدارة البيئة الهندية على نحو فعال. كلتاهما تصبحان سعيدتين فى البيئة الهندية، ولكن فى حين أن الأخت الصغرى، كافيتا، حذرة، تكون جالارنافا فضولية، على استعداد لاستكشاف وقبول الاختلافات التى تراها.

النقاط المرجعية لدى كافيتا تقع بشكل ثابت فى لندن المعاصرة التى تعيش فيها أكثر من النقاط المرجعية لدى جالارنافا، التى هى على استعداد لاستكشاف الأقاليم المجهولة مثل ليلا فى التحدث باللغات.

التحول إلى "آخر"

كما فى حالة ليلا، يتوافق استكشاف جالارنافا للهند مع علاقتها بجسمها. جالارنافا تعيش فى حالة قلق بسبب الحيض، وهو أحد مسارات السرد الرئيسية فى هذه المسرحية، الذى يصبح الاستعارة التى تعبر من خلالها المسرحية عن نظرية الذات القلقة التى ترتكز على مفهوم التجربة المتكررة وما هو غير معلن. وبقدر ما يكون الحيض دوريا، وبالتالى متكرر، ويشكل أحد المحرمات التى لا يتم عادة الحديث عنه، [١٤] فإنه يعكس تجربة العنصرية التى هى متكررة الحدوث ومحرمة ولكن لا مفر منها، كما كان الحال فى التحدث باللغات، حتى فى الهند. عندما تبدأ جالارنافا، مثل ليلا التى قامت بالتجول فى جميع أنحاء جامايكا، فى رحلة خاصة لاستكشاف كشمير، تلتقى بتانيا، وهى سائحة انجليزية بيضاء تعادل كيت فى التحدث باللغات، وتقيم فى نفس بيت الشباب، وتمر بتجربة الآخر. تتضح توقعات تانيا من جالارنافا، على أساس افتراضها لوجود مصادفة بين الهوية العرقية والمعرفة المحددة وأنماط السلوك، من خلال جملة "أنت هندية، أليس كذلك؟" (٢، ٥: ٦١) على النحو الذى يخدم كقضية (النسبة لعرق وثقافة معينة)، وتأكيد يهدف إلى وضع جالارنافا فى مكانها. ثم تقول تانيا

لجالارنافا ماذا تعنى كلمة هندي: "لم أكن أظن أن الهنود يقيمون هنا "(٢، ٥: ٦١).

خلال وجودها فى بيت الشباب يصبح الحيض وتانيا مصادر التفاقم الوضع بالنسبة لجالارنافا. تظهر تانيا نوعاً معيناً من العنصرية، وتصفها جالارنافا بأنها "هذه السائحة الإنجليزية التى تعاملنى على أننى من الدرجة الثالثة طوال وقت... إننى أصاب بعسر الهضم من الاستماع اليها طوال الوقت تقول كم هذا مدهش، وما أروع الناس فى ألوانهم، والعادات المثيرة للاهتمام... هل يمكنك أن تتخيل؟" (٢، ٧: ٦٢). طريقة تانيا فى التعامل مع الاختلاف تنطوى على الاستعلاء والتملق. إنها تحاول أن تفرض آراءها عن الهند على جالارنافا فى نفس الوقت الذى تتوقع فيه من جالارنافا تجسيد الهند. وفقا للارشادات المسرحية هى "مندهشة" (٢، ٥: ٦١) من احتمال أن جالارنافا لم تذهب أبدا إلى الهند من قبل. توقعاتها بأن جالارنافا سوف تعرف بعض الأمور مثل أماكن تناول الطعام تصبح محبطة فى حين أنها فى الوقت نفسه تقلل من قيمة المعلومات التى تقدمها جالارنافا. وينم سلوكها المتناقض عن عدم قدرتها على المشاركة بفعالية فى تجربة الشتات. بالنسبة لتانيا الآخر هو الآخر، وتغيب عنها احتمالات بنيات هوية واضحة اقل. كسائحة بشكل متكرر ("أنا فى رحلة للمرة الثانية" :٢، ٦١:٥)، تعتمد تانيا فى التأكيد على آخرية الآخر بالتحديد على المحافظة على بنيات معينة من الاختلاف تحفز قيامها بالسياحة وتجعلها شرعية. وهى تشكل شكلاً جديداً من النزهة الكولونيالية، المشروعة، كما يصفها ريان وهول (٢٠٠١) "وهى هامشية مباحة اجتماعيا ومدعمة اقتصاديا"(١) تجعل من "الأجازة مصدراً

لتحديد هوية الذات" (1) "حيث ترى كل من تانيا هويتها وهوية الآخر وأكد فى المصطلحات الثنائية التى تدركها عن نفسها وعن الأخر. يتيح لها انتباهها الانتقائى أن تجعل الخيالى لديها حقيقيا، من خلال السماح فقط لتلك التصورات التى تعزز فكرتها عن الاختلاف لتسجل تفاعلاتها مع الآخرين.

البداوة العكسية

لكن تانيا هى بالطبع، ليست السائحة الوحيدة فى المسرحية. جالارنافا، أيضا، تقوم بالسياحة، وتفعل نوعاً من البداوة من خلال العودة إلى بلد والديها. يذهب ريان وهول إلى "القيام بالسياحة هو من أجل لعب دور حدى فى غضون التهميش المؤقت"(١). ويصدق هذا على جالارنافا وتانيا بنفس القدر. كونهما فى مرحلة الشباب فأنهما تشتركان فى الوضع الاجتماعى من التهميش، سواء فى المملكة المتحدة أو فى البلد الذى تزورانه، بحكم كونهما امرأتين. كسائحتين فى الهند، فإنهما تخرجان خارج دورهما الاجتماعى المعتاد، والسياق الاجتماعى، وبذلك تكون لديهما الفرصة لتوليد تحول أو تغيير، لأنفسهما ويحتمل للآخرين. كلتاهما فى وضع اقتصادى بالنسبة لمن حولهما، وتتوقعان أن يتم الاعتراف بهذا الوضع. كما تكتب جالارنافا لشقيقتها حول رحلتها إلى كشمير، على سبيل المثال: "فى الواقع شعرت وكأننى مثل ساندويتش محمص، ممتلئ تماما، بما يزيد على حجز مقعد فى القطار" (٢، ١: ٦٠).

ومع ذلك، فإن الفرق الرئيسى بين تانيا وجالارنافا ينحصر فى علاقتهما

التاريخية بالبلد: تانيا هى إبنة المستعمر، بينما جالارنافا إبنة السكان الأصليين السابقين. لذلك يكون هناك ارتباط بتحديد الهوية بالنسبة لجالارنافا بين نفسها والمحيطين بها، بينما يكون الموقف الأساسى لتانيا هو أن تؤكد الاختلاف.

إمكانية تحديد الهوية المتاحة لجالارنافا من خلال العلاقة الأسرية بالهند يتم اختبارها بقسوة عندما تترك بيت الشباب وتذهب للعيش مع عائلة فى منزل عائم. تقوم الأسرة بإيجار غرفة من المنزل العائم للضرورة المالية، مما يجعل جالارنافا نزيلة تقوم بالدفع. وبالتالى علاقة جالارنافا بالأسرة يحكمها التبادل الاقتصادي. ومع ذلك، سرعان ما تصبح تلك العلاقة معقدة حيث يصطدم النظام الاقتصادى بالعاطفى. تقحم جالارنافا نفسها فى الأسرة، التى معظمها من الإناث، وبسهولة نسبية، وتنسى فى بعض الأحيان أن دعوتهم لها للعيش معهم كانت بدوافع اقتصادية، وليست عاطفية. هذه الأسرة لديها ابنة تدعى نصرت، وهى من نفس عمر جالارنافا، وهى التى قدمت جالارنافا إلى الأسرة. اثناء ذلك يتراوح سلوك جالارنافا بين السائحة التى تمتلكك المال، والتوقع أن يتم التعامل معها على أنها صديقة للاسرة. فى وقت مبكر، على سبيل المثال، تقول لنصرت التى جاءت تطرق بابها، وتقول لها "مرحبا" : "هل أنت ذاهبة إلى المدينة؟ هل يمكنك أن تحصلى لى على بعض الطوابع وترسلى هذا؟ هل يمكن أيضا أن تحصلى لى على مزيد من ورق الكتابة، واليك المال. (وقفة، نصرت لا ترد، ثم تأخذ المال والرسالة) هل هذا على ما يرام؟"

نصرت: "جيد" (٣، ٤: ٦٤). هنا جالارنافا تعامل نصرت كخادمة، حيث تتزلق إلى تبنى دور السائحة التى تمتلك القوة الاقتصادية. رد نصرت غير الشفهى، الذى يظهر من خلال عينيها فى الإرشادات المسرحية، يدل على عدم الارتياح الناتج عن الوضع الذى تتحول فيه اثنتين من النساء من نفس العمر التحول إلى الهيكل الهرمى الذى يمكن أن تتسبب فيه السياحة بين المسافر والسكان المحليين. حادث مماثل يحدث فى وقت لاحق (٤، ١: ٧١) عندما تعرض جالارنافا مساعدة نصرت فى غسل الأطباق ولكن والدة نصرت تتدخل وتمنعها. تبدأ المسرحية على نحو متزايد بطرح الأسئلة حول الوضع النسبى للسياح والسكان المحليين، وكيف أن هذا الوضع يتبدل نتيجة ظهور العلاقات العاطفية. تقوم جالارنافا ونصرت بتطوير العلاقة العاطفية والجنسية، وتقبلان فى نفس الوقت حقيقة انهما تعيشان فى عوالم مختلفة لن تستطيعا تركها، حتى وإن كان ذلك من عالم إحداهما إلى عالم الاخرى. بينما تتساءلان بخصوص هوياتهما النسبية، فإنهما تتخذان المواقف التى تضعهما فى الحيز المهمش وتحولهما إلى "آخر". تحاول جالارنافا، على سبيل المثال، إنكار وضعها كسائحة:

جالارنافا:

أنا لست سائحة.

نصرت:

بل أنت كذلك.

جالارنافا:

ولكنى لست مثلهم.

نصرت:

كلا، فيما عدا قيامك بغسل ملابسك.

(٣، ٧: ٦٧)

وبالمثل، نصرت لا تريد ان ينظر إليها بوصفها مواطنة محلية تخدم السياح ويقومون باستغلالها. فى الواقع، انهما ترغبان فى إنكار الوضع الذى يشير إلى تحويل علاقاتهما مع الآخرين إلى سلعة، ويرفع التبادل الاقتصادى إلى وضع الحافز الاساسى لتعاملاتهما. بينما تتعمق العلاقة بينهما يصبح هناك نظام عاطفى يتشابك مؤقتا مع ويحل محل النظام الاقتصادي. وتحدث التغيرات.

الحيض والرياح الموسمية

تقوم المسرحية بالموازاة بين عمليتين طبيعيتين دوريتين بشكل محدد، الحيض ومجيء الرياح الموسمية، مع عمليات مجيء وذهاب السياح ومع عملية الحب. شكوى جالارنافا عن تجربتها الجسدية الخاصة بتغير الحيض بينما تدرك أن المرأة الحائض تعتبر نجسة فى الثقافة الإسلامية، وأن نصرت تحرم من بعض الأنشطة مثل الذهاب إلى المسجد خلال فترة الحيض. جالارنافا تتأمل حكم

الحائض التى لا يسمح لها بدخول المعبد، وتقول: "ذات مرة داخل المعبد تساءلت من الذى وضع هذه القاعدة، أن الدم الذى يخلق الحياة ممنوع من أماكن عبادة الحياة. ربما لأنهم لا يعبدون الحياة، وربما الرجال هم الذين وضعوا القواعد، والسبب أنهم غيورون لأن الحياة لا تنشأ فى أعماق لحمهم الحار"(٤، ٧: ٧٤). ومع ذلك، فإن الاختلاف الثقافى المتضمن هنا يوضع فى مقابل الاعتراف بأن المحرمات المتعلقة بالحيض تمتد لتشمل تجارب الطفولة لدى كل من نصرت وجالارنافا فى الثقافات التى تبدو مختلفة جذريا. من خلال ثقة كل منهما فى الاخرى، تدرك نصرت وجالارنافا أنهما قد نشأتا على نفس الموقف من الحيض، وهو أنه لا يجب ذكره.

يتم عكس إسكات التجربة من خلال المسرحية التى توضح تجربة الحيض لإعادة تقييم تلك التجربة، من خلال توضيحها من حيث الألم البدنى من البداية، من قبل نهاية المسرحية ينظر إلى الحيض على أنه واهب الحياة. هذا التحول فى الحجة ينقل التركيز من وجهة النظر القائلة بأن دم الحيض حقير، أو ملعون أو منبوذ، أو محرم [١٥] إلى القول بأنه يحافظ على استمرار الحياة. جالارنافا، التى تقع فى الحب مع نصرت، تحلم بدم الحيض الخاص بها وتشربه: "أحلامى عن دمها، كثيف وأحمر، يتدفق بسرعة فى البحيرة. أنا اسبح فى البحيرة، وأرفع يدى من المياه، فإذا بها ملطخة بدمها، أقوم بضمهما وأشرب" (٣، ١٣: ٦٩). تولد المسرحية ارتباطات مباشرة بين بداية دورة الحيض، والتحرر من التوتر السابق على الحيض حيث يبدأ تدفق الدم، وبداية الرياح الموسمية وفتح السماوات،

وتجربة العلاقة الجنسية السحاقية والتحرر حيث الرغبة تشبع يدخل فى الفصل الجنسي. فى بناء هذه الارتباطات، تقوم المسرحية بإضفاء صفة الطبيعية على تلك التجارب فى فصل الاحتفال الذى يتحرك بسرعة نحو النهاية ويثير تساؤلات حول معانى ذلك الاحتفال فيما يخص توقيته.

المستقبل

كما هو الحال فى مسرحية بينوك التحدث باللغات، التركيز فى هذه المسرحية على العلاقات بين الأقران مع شخصيات أكبر سنا من النساء، ماسى (عمة جالارنافا) والدة نصرت، التى تحوم فى الخلفية لتأطير الوجود فى بعض الاحداث، والأهم، للمعايير الاجتماعية الأخلاقية التى تعمل المسرحية داخلها. وبالتالى تقدم المسرحية النساء الأصغر سنا على أنهن يعرفن أنفسهن مقابل أى سياق تحدده النساء الأكبر سنا وسلطة الجيل السابق. لكنهن لا يقمن بالاحتجاج على هذا الجيل، فهن لا يردن تحدى أو مقاومة المستقبل الذى تم رسمه لهن. طريق النساء الأصغر سنا يبدو بالفعل محددا. توقع جالارنافا أنها بمجرد ان تعود مرة أخرى إلى إنجلترا، "أنا ذاهبة إلى الجامعة عندما أعود مرة أخرى، لدراسة الطب"(٣، ٧: ٦٦) [١٦] . جالارنافا سعيدة بذلك، ويمكن أن نفترض أن هذا التحرك يؤيده والداها. [١٧] رحلتها فى الاستكشاف لا تتعلق بمستقبلها ووضعها العام ولكن بذاتها، والمرتبطة بهويتها الجسدية والجنسية. فى احد الكوابيس تحلم بالغرق وتستغيث "بتوني" لمساعدتها، ولكن بعد ان تفيق من الحلم،

تخبر نصرت انه "تركها تغرق"(٢، ١٠: ٦٨). ليس واضحا فى سياق المسرحية من يكون تونى ولكن الانطباع السائد هو انه قد يكون صديق جالارنافا الإنجليزى، وأنهما قد افترقا[١٨]. يوحى كابوس جالارنافا أن "توني" ليس هو الحل لأحلامها، ولكن المسرحية أيضا تترك الباب مفتوحا لما سوف يكون عليه مستقبلها، ومع من سوف تقضيه. لا توضح المسرحية بشكل خاص ما إذا كانت القصة تتعلق بالتنبيه الجنسى للشخصيات المركزية إلى السحاق أو يشكل حلقة فى عملية استعادة الذات. الربط بين بداية الرياح الموسمية، وبداية دورة الحيض، وتجربة السحاق فى المسرحية يوحى ان الأخيرة متكررة ودورية، وليست مرة واحدة. لكن يتم تاكيد ذلك على المستوى الرمزى، وليس من حيث القصة. مقابل دورية تلك الارتباطات يتم تعيين رمزية رحلة الاستكشاف، والتى يكون لها داخل هذه المسرحية بشكل خاص، نقطة نهاية، يسبقها قول جالارنافا لنصرت انها لا تستطيع ان تعيش فى الهند حيث إنها ستشعر بالإحباط بسبب الطريقة التى تعيش بها المرأة، ومع مستويات الفقر" (٣، ١٨ :٧١). تؤكد جالارنافا أن "الهند شيء خاص بالنسبة لى، أحب أن أكون هنا، ولكن... أنا لا اعتقد ان هذا يكفي"(٣، ١٨ : ٧١). رد جالارنافا هنا يجعل - الرومانسية لا تجعلها تتحدث عن الهند برومانسية، أو تقدم وعود لا تستطيع أو لا ترغب فى الاحتفاظ بها. إلى حد كبير، يستخدم المكان لتأكيد الاختلاف - ليست علاقتها بنصرت، التى تجرى فى السر، والتى ليس لديها محفل عام تزدهر فيه [١٩] هى التى تمثل القضية. بدلا من ذلك، يتم هنا توضيح الاعتراف بأن المكان يطلب ويشكل الحياة، أن المرء

يتعامل مع حيز اجتماعى وثقافى وليس مجرد حيز جغرافي يتم فيه تداخل واندماج المكان، والثقافة، والواقع الاجتماعى والاقتصادي. ويتم تعزيز هذا فى العرض المسرحى من خلال حقيقة أن المسرح، فى علاقته بحيز العرض والطريقة الرمزية التى يكون فيها تدعيم هذا الحيز [٢٠] ويؤسس بالتحديد هذا المعنى للموقع، ألا وهو ترسيخ الاجتماعي والثقافي فى المكاني. وبالتالى يصبح الموقع ذا معنى من خلال الاجتماعى والثقافى الذى يستدعيه. فى حالة جالارنافا يتعلق هذا بكل من مفهوم البلد الاصلي وطريقة تحولها من خلال رحلتها لاكتشاف ذلك البلد بينما تقوم بتفعيل علاقتها بها من خلال الانفصال عن الأسرة (أختها وعمتها) والدخول فى علاقة حب مع امرأة هناك. الهند تمثل شيئا خاص بالنسبة لجالارنافا من ناحيتين، لأنها البلد الأصلي لعائلتها والموقع الذى شهد صحوة عاطفية وجنسية معينة. هذا الموقع يوفر لجالارنافا مكاناً يمكن من خلاله استكشاف هويتها، ليس بوصفه تصرفاً ينم عن التمرد أو تضميد الجراح، ولكن كأساس لعملية مستمرة لم تكتمل بعد، فى نهاية المسرحية عندما تستعد لمغادرة الهند والعودة إلى انجلترا. تكرار حدوث الصور المهيمنة على المسرحية، الرياح الموسمية والحيض، تلمح إلى عملية تكرارية بدلا من النهاية. يتعزز هذا من خلال الكلمات التأكيدية الإيجابية الختامية لشخصية الشاعر: " قد فتحت السماوات. هدية من الإله لتكون قادرة على خلق الحياة" (٥، ٣: ٧٥).

جالارنافا التى تأتى إلى الهند لاستكشاف نفسها، هى فى بعض الجوانب

شخصية مماثلة لشخصية ليلا، التى ذهبت إلى جامايكا للتخفيف عن الذات القلقة بعد انهيار العلاقة الجنسية مع رجل. وفى بعض الجوانب تكون نصرت بالنسبة لجالارنافا مثل شوجار بالنسبة لليلا، والسكان المحليين الذين تبدو حياتهم مقيدة بشكل أكبر تقييدا ولكن لديهم شعور بالاطمئنان فى مقابل الهويات غير المستقرة - بدنيا بصفة خاصة - التى تعيش فيها جالارنافا وليلا. نصرت مثل جالارنافا فيما يخص الدراسة ، هى فى بلدها ولكن طموحاتها تختلف عنها:

جالارنافا:

ما الذى تنوين القيام به عند الانتهاء من الكلية؟

نصرت:

أنا سوف اتزوج من خياط، وبهذه الطريقة استطيع الاستمرار فى التصميم وأساعد امى.

جالارنافا:

لست مضطرة للزواج، واتباع الإسلام، وأشياء من هذا القبيل.

نصرت:

جيد. على الأقل ليس على التورط مع الرجل الذى اتزوجه، إلا ليكون لدى أطفال.

جالارنافا:

ألست تحبينه؟

نصرت:

إنه جيد، أفضل من بعضهم، معظم الرجال أوباش، ووقحين.

(٣، ١٧: ٧٠-١)

يصور هذا الحوار مستقبل نصرت باعتباره عملية خاصة، محددة مسبقا تجعلها جزءا من النظام تتكامل فيه رغباتها الخاصة مع احتياجات أسرتها. الامتياز الوحيد لها هو الحفاظ على المهارات التى تشير إلى رجل لديه مهنة معينة باعتباره شريكا مناسبا حيث تقبل نصرت هذا المستقبل الذى سيتيح لها أن تواصل العمل فى "التصميم" وسيمكنها من دعم أمها. وهى بذلك تعزز رغبتها الخاصة فى استخدام مهاراتها، وتعبر عن التزامها تجاه أسرتها. وبالتالى فإنها ترمز للتكافل والتوجه إلى الأسرة، والذى يكون أمرا ذا قيمة كبيرة فى الثقافات الآسيوية مقابل الفردية والاستقلال الذاتى فى البيئات الغربية، كما يرى جونام (١٩٩٩: ١٤-٢٥). لم يتم بناء شخصية نصرت على أنها تعيسة بهذا المستقبل، ولكن على أنها تنظر للأمور نظرة عملية وليست عاطفية، وعلى الرغم من أنها تسأل جالارنافا عن إمكانية استمرارها فى الحياة فى الهند، فإنها لا تضغط عليها للبقاء، ولا تعرض عليها الذهاب معها إلى بريطانيا. وبالتالى نصرت لا

تنتظر أن تقوم جالارنافا بالتبشير لها؛ فحياتها جزء من سياقها وهى ليست فى حاجة لتركها. فإحساسها بالواجب والقدر متشابك بعمق، ولا يتعارض مع البنيات العاطفية التى تعيش فيها. الإغراء الذى تقدمه لها جالارنافا، كسائحة من وجهة نظر ناقدة لحياة نصرت ومستقبلها، المحددين داخل مجتمعها، لا يؤدى إلى تخلى نصرت عن هذه الحياة أو المستقبل. وتحد الحدود المرسومة بين مستقبلهما من السرد الغنائى الرومانسى الذى عادة ما يرافق قصص الحب، عن الحياة معا، فى سعادة أكثر من أى وقت مضى. يخدم انعدام النهاية الرومانسية، الذى لا تتوسطه نهاية التقارب العاطفى (ليس هناك معنى لانتهاء العلاقة العاطفية والجاذبية الجنسية بين نصرت وجالارنافا، بل على العكس) كنقد للنماذج التقليدية للعلاقات الرومانسية الطبيعية والمثلية فى سياق الصورة الدورية فى انه يشير إلى تكرار الارتباط العاطفى الجنسى والعلاقات فيما وراء العلاقة الحالية والانفصال فيما وراء انخفاض الارتباط. وبالتالى هو يتخذ الموقف الإيجابى للصداقة على النقيض الكامل للحال فى التحدث باللغات حيث تكتشف الذات داخل العلاقة وليس خارجها، حيث يصبح السفر والانتقال الأسس التى بناء عليها تتم استعادة الذات ولكن خارج الارتباطات الاجتماعية. هنا بالضبط من خلال الارتباطات العاطفية يتم اكتشاف الذات والمحافظة عليها باستدامة، ويكون السفر هو الأساس الفعلى والمجازى التقليدى إلى حد ما، فى رحلة هى على حد سواء الفعلى والمجازى لهذا الاكتشاف.

ومن ثم تهتم الرياح الموسمية بالتعامل مع العلاقات الحميمة وليس

الاختلافات. فى مناقشات نصرت وجالارنافا حول أوضاعهما وتجاربهما، تبرز مساواة تدريجيا تقلل المسافة بينهما مؤقتا. هذه المسافة، التى نشأت بسبب الأماكن التى تعيشان فيها وتنطوى على اختلاف فى القوة حيث جالارنافا هى نسبيا السائحة التى تملك المال وتقدم لها نصرت وعائلتها خدمة تمزقها العلاقة الشخصية التى تنشأ تماما كما هو الحال فى التحدث باللغات. ومع ذلك، فى التحدث باللغات تعزز هذه العلاقات الأبعاد الاستغلالية للاختلافات بين السياح والسكان المحليين. فى الرياح الموسمية العلاقة بين جالارنافا ونصرت توفر لكل منهما الارتياح العاطفى والجنسى الذى يساوى بين وضعيهما فى إطار النظام العاطفى دون إنكار الفوارق الموقعية والاجتماعية والاقتصادية التى تشكل حياتهما فى نهاية الأمر. وبالتالى تعتبر العلاقة بينهما علاقة داعمة ومرضية، ويتم الاحتفاء بها فى المسرحية. على النقيض، التأثير العلاجى للحوار بين شوجار وليلا، يعتمد فى نهاية الأمر على عكس ميزان القوة بين السكان المحليين والسياح والذى بموجبه يتم بناء السكان المحليين على أن لديهم الذات المستقرة المطلوبة ليكون الشخص قادراً على العطاء عاطفيا بالطريقة التى من خلالها تكون بها كلوديت، على سبيل المثال، غير قادرة على العطاء.

التمركز حول النساء

يتعلق موقف الرياح الموسمية الأكثر إيجابية نحو إمكانية تكوين علاقات بين السكان المحليين والسياح بتمركزها حول النساء(٢١). وينعكس تمركز محتواها

حول النساء فى خصائصها الأسلوبية والمسرحية. فالمسرحية التى يتم إدراكها على أنها قصيدة فى الأصل(٢٢)، فإن لها بنية قصصية، حيث تتكون من خمسة فصول كل منها يتكون من عدد متنوع من المشاهد القصيرة. الفصول تقريبا ترسم وصول جالارنافا وشقيقتها إلى الهند (الفصل الاول)، ورحلتها إلى كشمير (الفصل الثاني)، وتطور العلاقة بينها وبين نصرت إلى نقطة التقبيل (الفصل الثالث) (٢٣) التفعيل الجنسى للعلاقة (الفصل الرابع)، وقرار جالارنافا بالعودة إلى انجلترا (الفصل الخامس). الفصل الثالث وهو الفصل المحورى والأطول فى المسرحية (ثمانية عشر مشهداً مقابل ثلاثة، وستة، وسبعة، وثمانية مشاهد للفصول الأخرى) يرسم تحول جالارنافا من السعى إلى الحصول على صديقها إلى الوقوع فى الحب مع نصرت، ويقدم بذلك التغير المركزى فى المسرحية فى مركز بنيتها. تفتتح المسرحية وتختتم بشخصية الشاعر الذى يرمز للزمن طوال المسرحية، سواء اللحظات الفعلية فى المسرحية والزمن الخالد الذى فيه ترتبط الرياح الموسمية والحيض بشكل رمزى كتحرر دورى لسائل إعطاء الحياة وذلك فى قصة أسطورية محورها الالهة:

ولادة مايا

بداية الوقت

لا أستطيع ان أرى نموى

القمر الجديد فى عيني.

(١، ١: ٥٧)

استخدام تشودرى للشعر، ولكن أيضا استخدامها العام اللغة والخطابات المتوعة، فضلا عن بناء المسرحية، ومحتواها جميعها تضع النص فى عالم السيميائى على حد وصف جوليا كريستيفا، التى هى أيضا مهاجرة [٢٤] فى كتابها: الرغبة فى اللغة: منهج سيميائى فى الأدب والفن. هنا تصف كريستيفا "اللغة الشعرية" باعتبارها "عملية مثيرة للقلق... لهوية المعنى والموضوع المتحدث "(١٩٨٠: ١٢٤-٥)، من خلال القيام بالموازاة بين الكلام الإيقاعى، والتكرارى وعدم التجانس مع الأمهات، وهو نظام ما قبل لغوى سيميائى، والموضوع المستمر، مع إعادة الموضوع مرة أخرى إلى اتحاده الأصلى مع الأم التى تتاثر سلبا بسبب قانون الأب أو الدخول فى الرمزى من خلال اكتساب اللغة، والإقحام فى نظام من التجانس، والزمن الخطى، والمعانى المفردة، والمحرمات والقمع، بما فى ذلك التقارب العاطفى للأم والمرأة بشكل عام. كتبت كريستيفا "اللغة كوظيفة رمزية تشكل ذاتها على حساب كبت الدافع الغريزى والعلاقة المستمرة بالأم" (١٣٦). فى هذا الاقتصاد، عودة جالارنافا إلى "البلد الأم"، إلى الهند، يتنبأ بعودتها إلى المرأة بوصفها مصدرا للعاطفة. بمجيئها إلى الهند تفصل نفسها عن شقيقتها من أجل العودة إلى الذات بعد انهيار علاقتها بصديقها الإنجليزي. فى كشمير وأثناء وجودها مع عائلة نصرت فى المنزل العائم تكتب فى مذكراتها: "١٢ ابريل.

تقوم النساء بإطعامى وتغذيتى. أصبحت العزلة أمرًا غير مسموح به. أنا أريد أن أكون بمفردى. ١٩ ابريل. وليس الأمر سرا اننى قد ضعت. أنا أمنعه من نفسي. البحيرة والجبال تحيط بى فى صمت، لا تجيب على أسئلتي" (٣، ٤: ٦٥). جواب أسئلتها لا يكمن فى الوحدة أو فى الموقع، ولكن فى الاجتماعي. من خلال علاقتها بنصرت تعود إلى النساء وإلى نفسها:

داخل هذه القاعة والرحم والملاذ

اكتشفت مذاقا لنفسى

أنغمس فى اللحم الساخن الرطب

فى التذوق بمص اللسان...

خارج هذا الرحم، والملاذ الغرفة

اكتشف مذاقا للنساء

أنغمس فى اللحم الساخن الرطب

فى التذوق بمص اللسان. ٢٥

(٤،   ٧:   ٧٤)

هذا الإبراز للعلاقة بالأمهات، الذى يتجلى من خلال الإشارة إلى "الرحم"

و"الملاذ" ولكن أيضا إلى تذوق النساء الذى يشير بشكل غير صريح تجاه لبن الأم، وكذلك بشكل أكثر صراحة إلى المثلية الجنسية، التعبير عن هذا الإبراز باللغة الشعرية واستخدام التكرار بشكل متنوع داخل اللغة، فضلا عن استخدام الموسيقى والغناء، مما يعزز، من الناحية الأسلوبية، فى النظام الاقتصادى النفسى لدى كريستيفا، وبالتالى أيضا المرتبط بالأم، تمركز المسرحية حول النساء. يتم التعزيز بشكل أكبر باستخدام تشودرى للخطابات المتنوعة والأصوات المتعددة داخل المسرحية. بعيدا عن الحوار الواقعى، تتضمن المسرحية خطابات ومذكرات يومية، وكلاهما لها تاريخ طويل مرتبطة بالكاتبات. فى المسرحية الخطابات موجهة إلى أخت جالارنافا ؛ والمذكرات يقصد بها أن تكون فقط لجالارنافا نفسها. وبالتالى هذه النصوص تنقل فكرة الحميمية، ونوعاً من الإحاطة والملاذ الآمن، أو المساحة المحمية المشار إليها فى السطور الشعرية السابقة. العلاقة الحميمة التى يعززها الاستخدام واسع النطاق للأصوات لتوفير الجو العام. العديد من الإرشادات المسرحية مخصصة للأصوات بدلا من تصور المسرحية. هذا هو على الأرجح دالة لحقيقة أن المسرحية أنتجت للإذاعة، من بين أمور أخرى، حيث تصبح وفقا لشودرى نسيجاً من الصوت والإثارة الجنسية والتحريض" (جورج فى عام ١٩٩٣: ٥٦). هذا التوجه إلى الحواس، وخاصة السمعية، يعيد المسرحية مرة أخرى إلى فكرة الرحم حيث الصوت، بما فى ذلك الصوت الشفهى، هى وسيلة يتلقى الجنين من خلالها التحفيز الحسي. وبالتالى تؤدى المسرحية بنا للعودة إلى النشوى السمعية وإلى الحسى بشكل عام،

من خلال استخدامها للون الأحمر - المقترن بالحيض والرياح الموسمية بوصفهما عنصرا رئيسيا من البنية التحتية للإخراج المسرحى. يساعد كلٌ من الصوت واللون على خلق بيئة تشبه الرحم، تضاف إليها حقيقة أن جالارنافا تقيم فى منزل عائم على البحيرة، تحيط بها المياه كما هو الحال فى الرحم. وبالتالى، سواء فى هذه المسرحية أو فى التحدث باللغات استعادة الذات، بما فى ذلك الذات البدنية، يتم من خلال القرب من الماء، المرتبط مجازا بالعودة إلى الرحم، إلى الأصل، والدعم من خلال الغذاء الانثوى. ومع ذلك، تقوم تشودرى على النقيض من بينوك بوضع تلك التجربة بشكل أكثر حزما فى التجريب المسرحى من خلال خلق بنية أكثر قصصية، وارتباطاً، وتعبيرية، من خلال الاستخدام المطرد لبنيات صوتية لتوليد أنواع معينة من الجوالعام، من خلال التحديد والطبيعة المحددة لرمزيتها، من خلال أنماط نصية متنوعة، ومن خلال استخدام الموسيقى. كلتا الكاتبتين، تسقطان نفس الفكرة، وهى ان العودة إلى مكان الأصل العائلى يقوم بالتمكين للفرد فى الشتات. هذا التحول إلى بلد الأصل العائلى لا ينظر إليها أبدا على أنها "عودة دائمة إلى الوطن"، بل فى الواقع، لا تنظر إليها الشخصيات المركزية بوصفها "عودة إلى الوطن" بهذا المعنى. بدلا من ذلك، هى عودة إلى موقع به أقارب لبعض الشخصيات المركزية التى قد لا تسمح بالضرورة للتغيير أن يحدث. التغيير يتم وضعه، داخل المسرحيتين، فى إطار خاص بالأم يقوم فيه وجود الأسطورى، والقرب من المياه، والدعم الأنثوى بتقديم البنيات الغذائية التى تنتج استعادة الذات. كما تكتب كريستيفا فى زمن النساء:

أما بالنسبة للوقت، يبدو أن الذاتية الأنثوية توفر إجراء يحتفظ فى الأساس بالتكرار والخلود من بين أساليب متعددة من الزمن معروفة من خلال تاريخ الحضارات. من ناحية، هناك الدورات، والحمل، والتكرار الأبدى للإيقاع البيولوجى الذى يتوافق مع إيقاع الطبيعة ويفرض وقتية قد تكون نمطيتها بمثابة صدمة، ولكن انتظامه وانسجامه مع ما تتم تجربته كزمن ذاتى إضافى، الزمن الكونى، والرؤى الدوارية والانتفاع غير المسمى.

(١٩٨٦: ١٩١)

فى حالة ليلا هذا الوصف يقترب من تجربة التحدث باللغات عند الشاطئ ؛ وفى حالة جالارنافا، هى تجربة الجماع الجنسى المثلى الذى يشير إلى الذاتية الأنثوية كما تصفها كريستيفا. هذه الأخيرة تضع جنبا إلى جنب، تلك التجارب مع الزمن الخالد للأم:

من ناحية أخرى، وربما كنتيجة لذلك، هناك وجود هائل للوقتية، دون انشقاق أو هروب، والتى لا علاقة لها بالزمن الخطى... شاملة ولانهائية مثل الحيز الوهمي... يتذكر المرء الأساطير المختلفة للبعث وهى، فى جميع المعتقدات الدينية، تخلد أثر ديانة سابقة أو مصاحبة ترتبط بالأم.

هذا الوجود هو ثابت فى التحدث باللغات من خلال قصة المرأة الأسطورية

المشار إليها فى مقدمة المسرحية (والذى يخرج هذا المشهد خارج زمن المسرحية) وفى الرياح الموسمية من خلال شخصية الشاعر الذى يستدعى الآلهة. هنا يوجد تجاور المرأة الأسطورية والحقيقية المشار إليها فى مجموعة ليز جودمان من الأعمال المسرحية النسائية، النساء الأسطوريات / النساء الواقعيات، والتى تربط الخالد بالوقتية، الحاضر بالماضى، والذاتية النسائية فى الأم. ولكن الرحلات التى تقوم بها الشخصيات المركزية تشكل إعادة اندماج من أجل الظهور، رحلة عودة من أجل التحرك إلى الأمام، العودة إلى الأصول العائلية لتحرير النفس القلقة من الاغتراب الذاتي. هذا هو المعنى من الإقامة المؤقتة التى يتم تصويرها فى المسرحيتين، وضع الأبطال المركزيين كسياح غربيين بدلا من شخصيات دائمة التشرد.

(٤)

الهويات غير المستقرة

يعتمد المسرح والعرض المسرحى على زعزعة استقرار الهويات من حيث مفاهيمهما المختلفة عن شخصية الممثلة أو العلاقة بين الممثلة والعرض الذى تؤديه[١]. "عدم استقرار الحدود بين الشخصية والآخرين" كما يفعل المسرح فى استكشافه للعلاقة بين الممثلة والدور، ويجسد عدم انفصال الشخصية عن العوالم الاجتماعية والسياسية" (Ahmad 1997:153)، حيث إن العلاقة بين الشخصية والآخرين تعمل بالضرورة دائما فى الإطار الاجتماعى وكذلك السياسي. بذلك يقدم مثل هذا المسرح الأرضية المناسبة لتكوين الهويات غير المستقرة. يشكل هذا الاضطراب أو عدم الاستقرار، والذى يتخذ أشكالا مختلفة ويحمل معانى مختلفة داخل تجارب وصور الشتات المتنوعة، ديناميكية أساسية فى أعمال الكثير من الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات. وسوف أقوم هنا بالتركيز على ثلاث مسرحيات لمناقشة هذه الديناميكية، وهى مسرحية رقصة ليونورا (١٩٩٣) لزينديكا، وصخرة فى الماء (١٩٨٩) لوينسام بينوك، وكاهينى (١٩٩٧) لمايا تشودري. فى كل حالة تكافح الهويات غير المستقرة ضد عبء ماض كولونيالى أدى إلى التشرد ويتطلب تعاملات متعددة مستمرة بين هنا والآن، وهناك وعندئذ. ذلك التشرد ليس جغرافياً فقط وإنما أيضا ثقافى واجتماعى، ويكشف عن موروثات التاريخ الكولونيالى، ودمج للأوضاع العنصرية

والمتحيزة ضد أحد الجنسين، وإشكالية كيفية الحياة فى ظل تعددية المكان التى هى فى قلب الشتات. وهكذا فإن طفلة الشتات، أى الجيل الثانى، هى التى تتعرض لآثار الشتات، لأنها هى التى يكون التشرد بالنسبة لها هو المهيمن أو التجربة الوحيدة، مما يثير تساؤلات حول الهوية والانتماء تختلف تماما عن تلك التى يواجهها جيل الآباء.

تعددية المكان كهوية

قضية كيفية الحياة فى ظل تعددية المكان يلازم، بكل معنى الكلمة، مسرحية زينديكا رقصة ليونورا التى تتتبع نمط مرض ليونورا وهو الخوف من الأماكن المكشوفة حتى انهيارها العقلى النهائى حيث تتخذ سلبيتها حياة خاصة بها فى شكل روح ميدوزا" (٧٦). سلبية ليونورا، كما توضحها زينديكا، قد سببتها حياة الشتات التى تعيشها فى ظل ثقافة ما بعد الكولونيالية. تقوم زينديكا بإظهار ذلك من خلال الإرشادات المسرحية الافتتاحية الوصفية والتحليلية للوضع الذى تجد كلا من ليونورا، وهى امرأة من جامايكا، واثنتان من زميلات السكن، احداهما طالبة طب صينية، ميليسا شونج [٢]، والأخرى هى دافنى ابنة شقيق ليونورا، أنفسهن فيه:

> تجرى جميع المشاهد فى المنزل. لا توجد أية إشارة واضحة للنهار أوالليل. سوف تشغل كل شخصية حيزا مختلفا من المسرح. ويوجد حيز مشترك حيث يلتقون دائما يقع تحت هيمنة وسيطرة ليونورا.

يجب أن تمر كل من زميلتى السكن الأخريين دائما عبر الحيز المشترك للوصول إلى أماكنهما. تسيطر كل شخصية على الحيز الخاص بها، إنهن لا يقمن بغزو حيز بعضهن البعض دون دعوة. وكلما فعلن ذلك، يحدث شيء مثير.

(١، ١: ٧٧)

وهم المكان الواحد، الذى يوحى به منزل ليونورا كمكان للأحداث، تقوضه الانقسامات المتعددة لذلك الحيز، وللخارج الذى يتسم بالعنف والفوضى، والذى يشار إليه مرارا وتكرارا فى المسرحية، التى لا تكون فيها أى امرأة قادرة على العمل بفعالية. المواقع المكانية المتعارضة للشخصيات داخل المنزل - كاستعارة لبريطانيا متعددة الثقافات ولحياة الشتات التى يعيشها سكانها ولكن أيضا شتات للشخصيات - لا تعكس فقط الفصل الاجتماعى كما يحدث فى ثقافات الشتات بين الناس من خلفيات عرقية متنوعة، وإنما أيضا تصور التجارب والأوضاع المختلفة التى تعيشها الشخصيات فى مواجهة مواريثها الكولونيالية وفى مواجهة بعضها البعض. وبالتالى يعكس تحييز الاختلافات[٢] الفحوى المهيمنة للكتابة على أساس العرق والثقافة خلال الثمانينيات، على النحو المشار إليه فى المقدمة، التى صاغت إشكالية مجانسة مصطلح "أسود" "وما كان يدل عليه. كما توضح ناز رسول: "ان السواد الذى يتم استخدامه كمصطلح وصفى عنصرى، قد قدم تاريخيا فئة عالمية مجانسة تم فيها تغليف مفهوم "الغيرية الاجنبية" بشكل ممتاز

فى كل من خطاب الكولونيالية وخطاب ما بعد الكولونيالية على حد سواء" (١٩٩٧ : ١٨٧). ومع ذلك "لا يشكل الأفارقة فئة مغلقة أو متجانسة: يلعب لون البشرة والتاريخ والثقافة جميعها دورا فى تعريفهم" (Aziz 1992: 293). فى الواقع، توضح عزيز انها تستخدم مصطلح "أسود" فى معظم الاحيان للاشخاص من اصول أفريقية وآسيوية الذين يعيشون فى بريطانيا" (٢٩٣). ولا تشير كلمة "آسيوي" فى المملكة المتحدة إلى الصينيين كما هو الحال فى الولايات المتحدة (Ghunam 1999:xxi) الذين أصبحوا كمجموعة مهاجرة غير مرئيين فى خطاب عزيز والذين هم بالفعل فى بريطانيا غائبين عن التمثيل الثقافي[٤]. فى هذا الصدد تسلط مسرحية زينديكا الضوء على الاحتجاب الذى نادرا ما يتم التعليق عليه[٥]. كما تضع ديناميكية عنصرية وثقافية تظهر إشكاليتها، التى تناقش فيما بعد، من خلال أحداث المسرحية.

فى **رقصة ليونورا** يتم تصوير كل من الحيز الجغرافى والموقع النفسى على بعضهما البعض، مما يعكس صعوبات العيش فى حياة الشتات فى ثقافة ما بعد الكولونيالية. كما أشارت شيلا ألن، " تكون الهوية العرقية ذات مغزى فقط عندما يكون هناك اشخاص من أصول عرقية مختلفة معا فى سياق اجتماعى عام"(١٩٩٤ : ٩٤). إن ما يزيد من الاشكالية هى حقيقة أن مفهوم الأصل العرقى الموحد هو أمر خيالى فى حد ذاته. تقع كل من ليونورا وميليسا تشونج ودافنى فيما وصفته هيلين سيسكو فى بصمات الجذور بانه موقف "بين الاثنين"، وهى

حالة من "البينية الحقيقية" (١٩٩٧: ٩)، لحظة تدفق. وتتشكل هوياتهم من خلال هذه البينية وليس فقط عبر ابعاد عنصرية أو عرقية. يطارد النوع والعرق والطبقة وفكرة معينة عن الأصل جميع الشخصيات التى لا تريد، أو لا تستطيع، القيام باختيارات بسيطة. كما توضح بن جانكوفيتش: "ماذا يحدث عندما تكون الصور الذاتية الثقافية للشخص غير متوافقة مع تراثه العنصري؟ "(١٩٩٣: ١٣٣).

فى واقع الامر، ليونورا، هى من ابوين مختلفى العرق، أب أبيض وأم سوداء. رغم ذلك، فى الوهم الثقافى فى بريطانيا ذات التعددية الثقافية، يتم تحديد الهوية بشكل وحدوى مع وضع عنصرى شامل. كما توضح رووت عن سياق الولايات المتحدة: "تقوم القوى الاجتماعية بتعقيد الأمور. على سبيل المثال، يتوقع كل من مكتب الإحصاء الأميركى وأصحاب العمل والتأمين الصحى وغيرهم، ان يقوم الاشخاص مختلطى الاعراق باختيار هوية عنصرية وعرقية واحدة فقط" (١٩٩٧: ١٦٨-٩). ولكن ليونورا هى مزيج، استعارة لمصطلح من جين آيفكونجو (١٩٩٧؛١٩٩٩) "هى شخصية تجسد اثنين أو أكثر من المنظورات عن العالم بفضل أصل والديها"(١٩٩٧: ١٣١). ولكن تقود العنصرية الاجتماعية والثقافية تجاه هوية عنصرية أو عرقية وحدوية لا تسمح بتجسيد سلس لاختلاط الاصل؛ بل على العكس تفترض وجود تهديد للبنيات المفترضة للتصنيف، فيتحدٍ لمفاهيم الهويات العرقية الفردية.

يقوم عمل آيفكونجوباستكشاف قضية الهوية مختلطة الأصل، وفهرسة المهارات الاجتماعية والثقافية اللازمة لتحقيق هوية مختلطة الاصل نظرا لأنه من المستحيل للشخص أن يوجد فقط، كما توضح ليونورا. بالمثل تحلل رووت الصعوبات التى تواجهها النساء من مختلطى الاصل فى الثقافات المعادية للأجانب وتنصح بأنه "ينبغى على الوالدين أن يعترفا بالآثار المعقدة للمظهر الجسدى، وأن يقوما بتوفير تعليم مباشر عن الأوهام والقوالب النمطية التى قد تكون لدى الناس حول الاشخاص والعائلات مختلطى الأعراق، وكذلك تعليم الطفل الدفاعات النفسية واللفظية التى تساعده" (١٦٧). ولكن مثل هذا الاعتراف يكون صعبا، وربما مستحيلا فى سياق حيث يولد الطفل "مختلط الأعراق" فى صراع وكفاح كما هو الحال مع ليونورا [٦] فى المشهد المحورى الخامس فى الفصل الثانى من المسرحية، ينكشف تاريخ حياة كل من ليونورا وأمها فريدا. جاءت ليونورا، وهى ابنة مالك الأراضى المحلى الأبيض مارشال كروفت وفريدا، وهى واحدة من "الزنوج فى أرضه"، لمساعدة أمها حيث حاول كروفت قتل فريدا لمنعها من اعلان علاقتهما. وقد حاولت فريدا الحصول على مزيد من المال من كروفت من اجل الرسوم المدرسية ودروس الرقص لليونورا لكنه رفض. فى المعركة التى تلت ذلك، حاولت فريدا طعنه، وحاول هو ايضا قتلها، وجاءت ليونورا لمساعدة أمها، والمساعدة على نحو فعال فى قتل والدها فى هذه العملية. تم دخول فريدا إلى السجن. وفى ضوء هذه الخلفية، ترمز هوية ليونورا مختلطة النسب، من جانب والدها، للتاريخ الاستعمارى لملاك الاراضى البيض

وطغيانهم على العبيد السود والخدم والعمال، وهو التاريخ العنصرى الجنسى لاستغلال الرجال البيض للنساء من السود، وتاريخ الرجال الذين يعجزون عن تحمل المسؤولية (المالية) للأطفال الذين أنجبوهم خارج العلاقات الشرعية. ومن جانب أمها، ترتبط هوية ليونورا بتاريخ المرأة التى لا قيمة لها المقهورة والمستغلة جنسيا، والتى يتحدد حق تقرير مصيرها بواسطة الظروف التى تجد نفسها فيها، والتى تقتصر تجربتها على العنف والانتهاك. ويشير طول فترة عقوبة فريدا، وهى خمسة عشر عاما، إلى أنها تمت ادانتها بتهمة القتل العمد بدلا من القتل غير العمد، وأنه لم ينظر إلى تصرفها كقضية دفاع عن النفس[٧]، وفى ضوء هذا التاريخ الذى اعتمد من ناحية الأب على إنكار عام للعلاقة مع والدة ليونورا، ومن ناحية أمها، على مقابلة العنف بالعنف فى مواجهتها النهائية مع الأب، يصبح دعم هوية ليونورا المختلطة الاصل بطريقة تمنحها القوة أمرا صعبا إن لم يكن مستحيلا، كما انه من الصعب ايضا إن لم يكن مستحيلا ربط هوية ليونورا بكل من الابوين.

بالنسبة لمخرج المسرحية، يثير وضع ليونورا كشخصية مختلطة الأصل على الفور مسألة كيفية تحويل شخصيتها بشكل فعال حيث إن ذلك يتيح احتمالات متعددة لاسقاط سياسة عنصرية ثقافية. هل من الممكن ان يسند الدور لشخص "يعتبر" أبيض، أم شخص يبدو مختلط الاصل، أم أبيض، أو هو على ما يبدو أسود بشكل واضح؟ كلٌ من الاختيارات الممكنة لها آثار مختلفة فيما يتعلق بالسياسة العنصرية التى تظهر من خلال هذا القرار. تشير المسرحية نفسها إلى

أن مظهر ليونورا يؤدى وصفها بأنها سوداء. ولكنها ترفض هذا التراث الذى يأتى لها من خلال أمها، راغبة فى أن تتخطى الوضع المضطهد الذى تشارك فيه أمها: "لقد كنت ساحلق مثل طائر"(٢، ٥: ١٠٦). فى حين أن مظهر ليونورا قد يجعلها تنحاز لأمها، تكون هويتها النفسية مع أبيها الأبيض ومع ما كان يرمز إليه. وبالتالى فهى تظهر شكلاً من أشكال "العنصرية الذاتية" كما ناقشتها رسول (١٩٩٧: ١٩٣-٥) والتى تقودها إلى قهر وانكار تراثها الاسود لصالح تراثها الابيض، وهى عملية من الانتهاك النفسى الذى يخلق فجوة تزيد فى النهاية من انهيارها حيث إن ليونورا تكون غير مقبولة فى "عالم البيض" الذى تطمح ان تنتمى إليه. إن الافتقار إلى القبول هو علامة على عالم عنصرى قائم على أساس الطبقات يتضمن فيه "البياض" مرتبة أعلى بالمقارنة مع السواد وحيث لا تكون الهوية. علاوة على ذلك، مسألة اختيار شخصى ولكنها مسألة نسب تقيم فى الآخر وليس فى الذات. لا يمكن لليونورا ان "تختار" ان توصف بانها "بيضاء" حيث تتطلب الهوية التثبت وان تصبح فعالة فى الحياة الاجتماعية بدلا من الأنانية[٨]. إنها تجسد ان "من أنا "أو"من نحن"هى ليست ابدا مسألة اختيار كما أوضحت اين انج (٢٠٠١: الفصل السابع). يجعل هذا الامر بالاضافة إلى علاقتها غير المحددة بالتاريخ والماضى، والتى تم التعبير عنها عن طريق رفضها لأمها، ليونورا حبيسة المنزل منسحبة إلى ذاتها بدلا من الاختلاط بالآخرين الذين لا يرغبون فى قبول تعريفها لذاتها كبيضاء. كما تقول، عن دراية وبشكل يدعو للقلق: "واحد فى المئة من السواد يمكن أن يدمر حياتك" (١، ٢: ٨٥) [٩].

وبالتالى تصبح ليونورا ضحية للعنصرية، فهى على سبيل المثال، لم تستطع احتراف مهنة راقصة باليه حيث إن هذا الفن قاصر على البيض [١٠] ولم يسمح لها حتى بتعريف نفسها على أنها كذلك. ومع ذلك فإنها أيضا تمارس العنصرية، فعندما تتحدث إلى جارتها الصينية، التى ولدت ونشأت فى بريطانيا، تكون ليونورا حريصة على التمييز بين "هم"، اى الجارة الصينية، و"نحن"، أى الإنجليز الذين تضم نفسها إليهم حتى جعلت من الجارة - هى - "الآخر". عندما تقول لها: "أرى انك لم تعتادى بعد على طقسنا الإنجليزي... قريبا سوف تعتادين عليه مثلنا نحن الإنجليز"(١، ١: ٧٨). ان ليونورا محصورة بين هويتها المفروضة عليها اجتماعيا كسوداء والمستمدة من أمها والتى تنظم وجودها الاجتماعى، وربط هويتها النفسية بوالدها الأبيض الراحل الذى قهر أمها. عندما تأتى والدة ليونورا من منطقة البحر الكاريبى للزيارة خلال المسرحية، تقول لليونورا: "واجهى الحقائق يا ابنتي. ان بعضنا ديوك رومية لا يناسبها الطيران. عودى معى للمنزل. انك ترين ماذا يحدث عندما تقومين بالابتعاد لفترة طويلة جدا، إنك تنسين المكان الذى تنتمين إليه. إن ولاءك منقسم" (٢، ٥: ١٠٧). تثير والدة ليونورا هنا وضع "بين الاثنين" الذى يشكل حياة ليونورا، وحياتها هى أيضا. على الرغم من تعرضها للاعتداء من قبل والد ليونورا، مالك الأرض المحلى الأبيض، لم تنتقل فريدا والدة ليونورا إلى بريطانيا ولم تتعرض لتجربة الهجرة التى خاضتها ابنتها. ومثل نساء الجزيرة فى مسرحية بينوك "التحدث باللغات"، لم تعان فريدا من اقتلاع الجذور الذى عرضت ليونورا نفسها له. كما أنها، خلافا

لليـونورا، تظهـر ارتبـاط هويتهـا بالأم مما يؤمن إحسـاسـهـا بالذات. ويكون رد ليونورا على طلب أمها العودة إلى منطقة البحر الكاريبي: "ولكن ألا ترين يا أمى، هذا هو المكان الذى أنتمى إليه. هذه هى أرض والدي. إلى أى مكان آخر يمكن أن أنتمي؟ إنها بلدى بالولادة." تقول والدة ليونورا، التى لا تعانى من الشكوك الوجودية التى تكتنف ابنتها: "ولكن جانب أمك هو المهم، فمن الذى يعرف من هو والدك؟" (٢، ٥: ١٠٧). فى غرباء عن أنفسنا (١٩٩١) تصور جوليا كريستيفا الانتقال من الأم، أو الوطن إلى المكان الغريب، أرض الأب وقانون الأب. فى الصراع بين "المكان الآخر" (أو أرض الأب) "مقابل الأصل" (نطاق وجود الأم)، أو بعبارة أخرى، "اللامكان فى مقابل الجذور" (Kristeva 1991:29)، يسود الأصل أو الجذر المرتبط بالأم فى مسرحية زينديكا. تقترح المسرحية بقوة بأن التشرد والوجود فى الشتات قد سببه الشلل الروحى والحرمان الاقتصادى لكل من ليونورا وابنة أخيها دافى. تشهد نهاية المسرحية تصميم والدة ليونورا على أخذها مرة أخرى إلى منطقة البحر الكاريبى بعد ان عانت من انهيار عصبى حاد، وتسير دافى على خطى والدة ليونورا كروحانية ومعالجة. وقد تم محو الوالد الأبيض فى هذا الحل. يمكن القول أن هذه العملية تنطوى، مع ذلك، على إنكار متجدد للجانب الهام لميراث ليونورا، حيث تؤكد كونها سوداء فى أرض يسيطر عليها "السود"، أى فى جامايكا حيث وعدتها أمها "سوف يقومون بفرش البساط الأحمر، وينشدون النشيد الوطني"(٢، ٥: ١٠٧) ولكنها تطمس ارتباط

هويتهـا مع تراثهـا الأبيض الذى لن يزول ببسـاطة بمجـرد إنكاره. خـلال هذه المسـرحية، يبدو أن ليونورا تشيـر إلى استحالة العيش كشخصيـة ذات أصل مختلط، وتبرز الحاجة إلى اختيار هوية عرقيـة أو عنصرية واحدة حتى إذا كان الشخص مختلط النسب.

تجسيد اللامادي

يتم ترميـز عدم استقـرار هوية ليـونورا رسـميـا فى المسـرحيـة من خـلال استدعاء وبناء عالم روحى يثير تساؤلات حول العلاقة بين المادى وغيـر المادي. ضمن السيـاق العلمانى للمسرح الغربى، هناك تراث طويل من هذا الاستدعاء، لا سيما فى دراما شكسبير من هاملت وماكبث إلى حلم ليلة صيف والعاصفة، ولكن أيضـا على سبيل المثال فى فـاوست لجوته. ومع ذلك، فإن تجسـيد هذا العـالم الروحى غيـر مـألوف فـى المسـرح الغربى المعاصـر حيث يتم التـعامل مع الهويات المضطربة كأمـراض نفسية بدلا من أن تنسب لتاثيـر الأرواح. ظهور الأرواح على خشبـة المسرح فى المسرح المعاصر بالتالى يتشكك فى الافتـراضات الكنسية حول منظور العالم الغربى، وهو تشكك يتم تعزيزه بذكاء فى هذه المسرحية من خلال الطرق المختلفة التى يظهـر بها رد فعل الشخصيات فى رقصة ليونورا تجاه هذه الأرواح. كل الشـخصيـات النسائيـة على خشبـة المسـرح لديها عـالم روحى آخر تتعلق به (انظر الجدول).

الشخصية الروح / العالم الروحى

ليونورا ميدوزا

ميليساميوشان ؛ أرواح الأجداد

دافين عالم ديبى (تراث روحى افريقي)

فريدا عالم ديبى (تراث روحى افريقي)

من بين هؤلاء تكون الشخصية الرئيسية هى ميدوزا، وهى الروح الوحيدة التى تظهر فعليا على خشبة المسرح، والتى، وفقا للإرشادات المسرحية "تشكل تهديدا لسلامة عقل ليونورا وفقدانها الاتصال بالعالم الخارجي"(١، ١: ٧٧). إن اختيار شخصية ميدوزا لتكون الروح التى تقمع ليونورا يشير إلى الصدام الشتاتى بين الثقافات الغربية والأفريقية والشرقية التى تعيش فى المنزل. فى المسرح الأسود التعاونى للمسرحية عام ١٩٩٣ تم تعزيز ذلك من خلال تقديم ميدوزا بعلامات قبلية بيضاء ترتبط بشكل أكثر شيوعا بالثقافات الأفريقية أكثر من التقاليد اليونانية التى ترتبط بها ميدوزا عادة (انظر اللوحة ٦). تجد طموحات ليونورا لاعتناق ثقافة ترفضها تعبيرا لها فى تصوير ميدوزا كروح سيئة"[١١] تشجع ليونورا على تدميرنفسها[١٢] اغتراب ليونورا عن جذورها الجامايكية ورفضها لها يسير جنبا إلى جنب مع موقف دافنى ابنة اخيها الأكثر إيجابية تجاه التراث الأسود الذى تود أن تطالب به باعتباره الترياق المضاد للعنصرية التى تتعرض لها فى بريطانيا. كما تقول: "لقد عشت فى هذا البلد حياتى كلها وما زلت أشعر

بانى غريبة" (١، ٦: ٩١). وتتحدى دافنى افتتان ليونورا بالثقافة الغربية، فتستدعى موقفا أفريقياً:



لوحة ٦

جلينا فورستر-جونز فى دور ميدوزا وايلين توماس فى دور فريدا فى مسرحيــة رقصة ليونورا لزينديكا من إنتاج المسرح الأسود التعاونى فى عام ١٩٩٣ .

دافنى:

... من الذى أعطى العلوم والرياضيات للإغريق؟ إنهم نحن الأفارقة. كل شيء فى الغرب نشأ فى أفريقيا.

ليونورا:

(فى صدمة) أفريقيا؟

دافنى:

نعم، آنسة ليونورا. نحن أفارقة...أنا وأنت.

ليونورا:

لا تدلكينى بنفس الفرشاة.

دافنى:

إنها شيء لا تخجلين منه.

(١، ٢: ٨١)

كما يقول بول جيلروى (١٩٨٧) "بريطانيا السوداء تعرّف نفسها كجزء من الشتات. وثقافاتها الفريدة استلهمت من تلك التى وضعها السكان السود فى مكان آخر. على وجه الخصوص، أصبحت الثقافة، والسياسة فى أمريكا السوداء

ومنطقة البحر الكاريبى المواد الخام للعمليات الإبداعية التى تعيد تحديد ما يعنيه أن تكون أسود، مع التكيف مع التجارب والمعانى البريطانية المتميزة. الثقافة السوداء تصنع ويعاد صنعها بنشاط" (١٥٤). تأخذ زينديكا هذه العملية خطوة أخرى إلى الأمام، لأن مسرحيتها لا تصور فقط الطقوس المستمدة من الديبى الكاريبى، ولا سيما مراسم البدء التى تسعى فريدا إلى تفعيلها على ليونورا لحملها على تبنى ميراثها، وهو دور فريدا الاجتماعى والثقافى، كامرأة معالجة، كما انها تصور طقوس عبادات الأجداد الصينيين والكفارة التى تنفذها ميليسا، المستأجرة الصينية لدى ليونورا. وبالتالى المضمون هو أن الثقافتين الصينية والكاريبية-الأفريقية تشتركان فى استدعاء أرواح الأجداد باعتبارها طريقة للوساطة بين الحاضر والماضى، وفى تقديم استدعاء الأرواح الشرقية والأفريقية، وكذلك من خلال تصوير روح ميدوزا، تنتج زينديكا نسخة مما وصفه باتريس بافيس وغيره، بمسرح بين الثقافات، المسرح الذى يجمع بين عناصر من تقاليد ثقافية متميزة، لتأكيد قوتها وأهميتها فى حياة الشخصيات فى مثل هذه الحالة.

تتجه كل من فريدا وميليسا إلى أرواح الأجداد للحصول على الدعم والمساعدة فى عالم تكون فيه هوياتهما ورغباتهما مهددة (انظر لوحة ٧). يقع هذا فى تناقض صارخ مع الروح الغربية ميدوزا التى يكون حضورها، بدون استدعاء، مدمرا. عندما تدرك فريدا أن ليونورا متلبسة بروح ميدوزا، تستدعى تاريخاً كاملاً من شتات الشعوب الافريقية لمكافحة هذا التلبس: " يجب أن استدعيهم جميعا - مهما كانوا بعيدين جدا؛ فى ساحل العاج، أو غينيا الجديدة،

وبنين، وبرمودا، وبوروندي. وسوف أذهب فى طريق العودة، عبر الممر الأوسط، إلى العالم القديم، إلى أفريقيا. هذه معركة لا يمكن أن أخسرها. استدعيهم جميعا فى هذا المنزل... احضروا ايها الرواة. احضروا ايها الطيور والملوك. احضروا وقوموا برش سام سام لأتباعكم. (ترش الماء) غنى يا سينغ تاى ناى أغانى المحاربين" (٢، ٤: ١٠٥). تسعى فريدا لمكافحة استعمار ليونورا من جانب ميدوزا، بإعادة تفعيل، التاريخ الكولونيالى الذى عانت هى نفسها منه بدنيا، والذى عانت منه جغرافيا وسياسيا البلاد التى تشمل تاريخها الممتد، على عقل ابنتها.

كما يذكر جيلروى (١٩٨٧): "تأسيس التجربة المعاصرة للقمع العنصرى فى الماضى يتم الاعتراف به، كخطوة أولى فى التقدم نحو التحرر من العبودية العقلية التى ظلت قائمة حتى بعد فك القيود البدنية" (٢٠٨). فى حالة فريدا وليونورا، تأسيس الحاضر فى الماضى يغلف كلا من التاريخين العام والشخصى لأنه فقط من خلال حوارهما فى الفصل الثانى، المشهد الخامس تكون ليونورا وجها لوجه مع تاريخ قتلهما المشترك لأبيها الذى فرق بين الأم والإبنة ولكنه ما زال يربط بينهما أيضا. التاريخ الشخصى للتوترات العنصرية والطبقية، هو جزء لا يتجزأ من التاريخ الأوسع للكولونيالية فى جامايكا.



لوحة ٧

جودى هيبورن فى دور ليونورا، وإيلين توماس فى دور فريدا، وجلينا فورستر- جونز فى دور الروح فى مسرحية رقصة ليونورا لزينديكا من إنتاج المسرح "[illegible] انتعاونى فى عام ١٩٩٣ .

يرى جيلبرت وتومكينز أن - القوانين التقليدية لها وظائف خاصة فى مجتمعات ما بعد الكولونيالية، وغالبا ما تكون مواقع رئيسية لمقاومة فرض القيم والممارسات" (١٩٩٦ : ٥٤). هذا هو على وجه التحديد الحال فى رقصة ليونورا، والتى تقوم فيها كل من فريدا وميليسا باستدعاء أرواح الأجداد لمكافحة فرض الثقافة والقيم الغربية من ناحية، والتقاليد الثقافية القمعية من ناحية أخرى. الأهم من ذلك، كمواقع للمقاومة لا تقدم هذه الاستدعاءات فقط موقف كلامى مضاد للعلمانية والثقافة والقيم الغربية على المستوى الدلالى، ولكنها تنتج أيضا موقفاً كلامياً مضاداً فيما يتعلق بالتقاليد الثقافية الرفيعة للمسرح باعتباره حيزاً علمانياً يسمح فقط بمحتويات خاصة لا تشمل بشكل تقليدى، الشعائر المقدسة التى يرجع أساسها إلى التاريخ والتراث الشعبى الشفوي.

هذا الموقف الكلامى المضاد يذهب إلى أبعد من ذلك من خلال قيام المسرحية بوضع العلم والطب الغربى جنبا إلى جنب مع الاستدعاء الشرقى والأفريقى للأرواح. تقترح حالة ليونورا، داخل الإطار الغربى، أنها مصابة بانهيار. استخدام ميدوزا لكلمات مثل "هوس" و"عقدة الاضطهاد" (٢، ٤ : ١٠٥) على ما يبدو يضع حالة ليونورا النفسية فى الإطار النفسى المألوف، على الرغم من حقيقة أن الكلمات صادرة عن روح، اى كيان غير مادي. قبول الكيان اللامادى داخل السياق الثقافى الإكلينيكى الغربى يرتكز على مفاهيم مثل "انقسام الشخصية" و"الفصام" التى تشير إلى وجود انقسام فى الهوية غير المستقرة فى جوانب مختلفة من الذات، ويجعل من ميدوزا تخريجاً لنزعات التدمير الذاتية لدى ليونورا. إن

تجسيد هذا الآخر، أو القرين، أوالجزء من ذات ليونورا على المسرح، من خلال وجود ممثلة تؤدى دور ميدوزا على المسرح، يقوض فكرة أنها "فى رأس ليونورا فقط". ومع ذلك، فإن مثل هذا الإظهار غير المادى هو فى نفس الوقت امتداد لتقليد مسرحى غربى، حيث أفسح الاعتقاد فى الروحية واللامادية المجال تدريجيا لمنظور علمانى نفسى للتعامل مع الظواهر غير المادية اثناء الانتقال من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين. ما يسبب عدم استقرار هذا المفهوم داخل نص زينديكا هو حقيقة أن ميدوزا يتم تقديمها كجزء من عالم روحى يضم أيضا أرواح أجداد فريدا وميليسا. فى الواقع، تتنبأ ميليسا بما يصيب ليونورا: "(تظهر مرتبكة) أرى امرأتين ترقصان أو تتصارعان. لا أستطيع أن أجزم. إحداهما بيضاء. والأخرى تسحبها نحو الشمس أو شيء كهذا. ضوء مبهر جدا. لا يمكننى رؤية وجهيهما. إحداهما مسنة والأخرى شابة... أوه، لا أعرف، ليس الأمر واضحا، ربما كانت كلتاهما مسنة أو شابة" (٢، ٣: ١٠٠). يتنبأ هذا باللحظة التى تظهر فيها ليونورا، وهى ترتدى رداء أبيض احتفالياً يقصد منه أن تكون جزءا من دخولها إلى عالم الديبى، حيث تندفع إلى الشارع، تقودها إلى هناك ميدوزا على ما يبدو، كما ذكرت ميليسا التى تندفع لإنقاذها: "رأيتها. رأيتها تسحب ليونورا إلى الطريق. رأيتها. كانت عيناها ناطقتين بالشر. وكان وجهها ملتويا ويطل منه الغضب و... و... الكراهية" (٢، ٥: ١٠٩).

فى رؤية ميدوزا، تكون ميليسا مجبرة على فهم أن روح ميوشان التى حاولت استدعاءها والتى كانت تأمل أن تقيم المنزل لم تكن الروح التى قامت

باستحضارها، حيث ظنت أن ميدوزا هى ميوشان. لكن الطائرات الموازية التى يعتقد الأبطال أن هذه الأرواح تقوم بتشغيلها تشكل تناقضاً مذهلاً مع العلم والطب الغربى كما هو وارد فى المسرحية. تعتقد ليونورا فى العلم الغربى، وتأخذ (ديازبام) لمقاومة نوبات الاكتئاب والقلق التى تصيبها، ومع ذلك، لا تساعدها الأقراص لأنها لا تمكنها من التعامل مع الأسباب الكامنة وراء حالتها. وبالمثل، وعلى الرغم من التقدم فى مجال تكنولوجيا الصحة الإنجابية الذى تحاول التحدث عنه إلى ميليسا، فهى ليس لديها أطفال؛ حيث إن الطب الغربى لم يتمكن من مساعدتها فى هذا السياق أيضا. فى السباق بين العلم الغربى والروحانية على النحو الذى تقدمه المسرحية، تفوز الروحانية، وتأكيدات فريدا النهائية ان "انجلترا تحتاج الأم فريدا"(٢، ٦: ١١٠) تنذر بذلك.

ضمن هذه العقدة، تبرز ميليسا باعتبارها الشخص الأكثر توازنا، فتتابع دراستها فى الطب الغربى، بينما فى الوقت نفسه تواصل الاهتمام بديانات وطقوس أجدادها واستحضار الأرواح، وإن كان بشكل معدل. بالنسبة لميليسا، "تفعيل الطقوس هو وسيلة ل"تملك" الماضى،والعثور على منزل داخل كسور التاريخ الذى تميز بالتفكك... والحاضر الذى تميز بعدم المساواة العنصرية والطبقية" (Gilbertand Tompkins, 1996:71). تتضح عدم المساواة فى موقف ليونورا العنصرى من ميليسا، ولكن أيضا فى اشتباه فريدا فيها. بخلاف ليونورا ودافين اللتين لديهما اتصالات نشطة مع الإناث فى محيط العائلة، ميليسا وحيدة فى كل شيء ؛ حيث ماتت أمها، ولا يبدو أن لها أى قريبات أخريات. ولكن

مـثل ليـونورا ودافنـى فـهى لديهـا إشكاليـة فى العـلاقـة بوالـدها الذى تـرفض تحكماته. وبالتـالى فهى معزولـة اجتماعيا، وتستند إلـى شخصيـة أسطورية من الإناث ميوشان، "معلمتها" كما تصفها. عندمـا تجد دافنى صـورة ميوشـان، يكون على ميليسا تفسيـر هوية هذه الشخصيـة (انظر اللوحة ٨): "إنها أميـرة طاوية. امـرأة ذات بصيـرة وقوة عظيمـة. واحـدة من عدد قليل مـن النسـاء اللاتـى يفقن الرجـال فى العظمـة. سـاقوم بالبحث عنهـا. وسـوف نعيش معـا عند سفح جبـال الهيمالايا"(٢، ١: ٩٥). فى الواقع، ميوشـان مثل ميليسـا نفسـها رفضت الزواج من رجل اختاره لها والدهـا وطعنت والدهـا حتى الموت.



لوحة ٨

دورين بلاكستوك فى دور دافين وتوشى اوجورا فى دور ميليسا فى مسرحيـة رقصة ليونورا لزينديكا من إنتاج المسرح الأسـود التعاونى فى عام ١٩٩٣ .

وحكم عليها بالإعدام، فاختفت و"لا أحد يعرف سر اختفائها ولكن يعتقد أنها تهيم فى الأرض باستمرار كامرأة فلاحة، أو كبائعة أعشاب وتقوم بجميع أنواع التنكر تبحث عن الأرواح الضالة لتوجيهها وحمايتها... يمكنك القول أننى تلميذتها" (٢، ١: ٩٥). تضع المسرحية توازيات بين فكرة المرأة المعالجة وامرأة ديبى، وهى أيضا تعالج بالأعشاب. ومن ثم، فهى تسقط فكرة أن التشابه بين الثقافات يجب أن يعترف به كمصدر دعم متبادل للنساء. تدعو المسرحية، إلى توريث القوة والمال من امرأة لامرأة (فى شكل سندات لمنزل ليونورا). فهى تقترح أن النساء سوف يأتين لمساعدة بعضهن البعض: تساعد ميليسا ليونورا ودافنى، وتساعد فريدا دافنى وميليسا ؛ العالم الروحى الأنثوى يحمى المرأة. الرجال، داخل هذه البنية، بعيدة المنال، والشخصيات اللاتى تفرض القانون، الذين تلحق حياتهم وقواعدهم الضرر بالنساء من حولهم.

حياة ليونورا، ودافنى، وميليسا فى الشتات تجبرهن على مواجهة هوياتهن غير المستقرة كنساء لهن تاريخ مع الهجرة.فليست بينهن من ولدت ونشأت فى المنزل الذى يعشن فيه معا فى لندن. ولكنهن أتين إليها من أماكن مختلفة داخل وخارج بريطانيا. وهكذا يرمز المنزل إلى حيز الشتات. تبرز ميدوزا مرارا وتكرارا، بطريقة شبه سحرية، ضعف بنية الشتات الذى تعيش فيها الشخصيات: "منزل مبنى على الشقوق والصدوع، وأعني... انه منزل بناه جيري... هذا هو المنزل... يأتى البعض للاختباء فيه... إنه مبنى على ركائز متينة، رمال متحركة... هذا هو المنزل... مكان مليء باللاجئين... إنه منزلى"(١، ١: ٧٨). فى

الوقت نفسه يعد هذا تقديم لحالة ليونورا الذهنية، وضعف بريطانيا ذات التعددية الثقافية، والثقافة الغربية، التى فشلت فى تقديم الاستقرار لأولئك الذين يأتون إليها.

النسب الأمى

كما هو شائع في أعمال عدد من الكاتبات المسرحيات من الأفريقيات والآسيويات، يتم بناء المراة على أنها قادرة على "رؤية الأشياء، على ان لها قوى روحية تنبؤية خاصة، غالبا ما تكون موروثة عن طريق الأم. كما تقول دافنى التى تكون على ما يبدو، أقل الشخصيات تصديقا بذلك فى بداية المسرحية: "أمى ترى أرواحاً. وتقول إننى يوما واحدا سوف أرى الأرواح أيضا... وأن ابنتى داريل سترى الأرواح أيضا عندما تكبر فى السن. وتقول إنها وراثية ولكن لا أعرف ما إذا كان على ان اصدقها" (٢، ٤: ١٠٤). يستنفدإغراء الغرب، الإغراء الثقافى فى حالة ليونورا، ثقافة وميراث جامايكا. عندما تأتى فريدا، والدة ليونورا إلى لندن، تفعل ذلك لمعرفة ما كان يحدث مع ابنتها، بل أيضا للترتيب للعثور على من تخلفها، لتمنحها تراثها كامرأة معالجة والذى ورثته عن أمها، ويتوقع أن تورثها لابنتها. ومع ذلك ترفض ليونورا هذا الدور. وبالتالى تعكس المسرحية الإشكالية التى نوقشت في الفصل الثانى فيما يتعلق بالرحيل، وهى الصعوبات التى يواجهها الميراث الثقافى وتوريثه للمرأة فى سياق الشتات الذى يحدث فيه تفكك لروابط الدم التى كانت فى الأصل تضمن التوريث [١٤]. ليونورا ليست لديها

قضية فليس لديها أطفال، وليس من المحتمل أن يكون لديها حيث إنها فى منتصف العمر، وقد رفضت الرجال الذين كانت لها معهم تجارب سيئة للغاية. كما أنها تفتقر إلى التعاطف مع الجذور الثقافية لبلدها الأم. فى المقابل تسعى دافنى للتوسط فى الاغتراب الثقافى عن طريق العودة إلى الجذور الأفريقية وبالفعل لديها ابنة. ولحسن الحظ فهى كما يتضح على صلة قرابة بفريدا وليونورا. وهكذا تصبح امرأة مثالية لتتلقى من فريدا تراثها كامرأة معالجة. يتعزز استعدادها لهذا الدور من خلال الكشف عن أميتها (ربما بسبب كونها تعانى من صعوبات غير عادية فى القراءة والكتابة)، والأهم من ذلك، كرد فعل نفسى جسدى للتعرض لسوء المعاملة على يد والدها لقيامها بارتكاب أخطاء عند القراءة وعدم التعاطف والعنصرية من جانب المعلم فى المدرسة). نتيجة لذلك، وكتعويض عن ذلك، تقول إنها كونت ما تسميه "الكمبيوتر العقلى" وهو القدرة على تسجيل كل شيء. هذا يجعلها مثالية لتلقى المعرفة من فريدا، والتى يتم نقلها شفويا وليس كتابيا. يظهر المشهد الأخير دافنى تتعلم خواص الأعشاب الطبية من فريدا، وتبدأ فى مستقبلها كامرأة معالجة. كجزء من المستقبل، تعطيها فريدا سندات المنزل. كما تقول فريدا: "يبدو أن رحلتى إلى انجلترا كانت ذات شقين. ظننت أننى كنت قادمة لأعلم ابنتي. ولكن وجدت أن الأمر لم يكن بسيطا كما اعتقدت. انجلترا تحتاج للأم فريدا لقد تم الاختيار تقبلى برضا نفس"(٢، ٦: ١١٠). فى حين كانت خطة فريدا المبدئية أن تصحب ليونورا للعودة إلى جامايكا لتتخذ مكانها الصحيح، كابنتها الكبرى وخليفتها، تقوم فريدا بفعالية

بتوريث تراثها الروحى لانجلترا، وإدراجه فى الثقافة البريطانية، عن طريق التدريس لدافنى وتقدم لها مستقبلاً آمناً مع سقف فوق رأسها واحتمال الحصول على دخل، من خلال سندات المنزل. هذا هو استمرار للخط الذى اتبعته دافنى فى وقت سابق من الثقافة الغربية القائمة على الميراث الأفريقى، والاعتراف بإمكانية وجود الثقافات المتنوعة داخل حيز واحد، هو بريطانيا المعاصرة. ومن جهة أخرى يعززه اعتراف فريدا بأن الروح السلبية التى ربطتها بميليسا بطريقة عنصرية إلى حد ما والتى فكرت فى إخلائها من المنزل، كانت فى واقع الأمر ميدوزا، وليست جانبا من جوانب عالم الأجداد الصينيين لميليسا.

تقوم والدة ليونورا بتهديد المستأجرة الصينية فقط بالطرد من المنزل أو التشريد، حيث تقول ميليسا "فى بعض الأحيان أعتقد أن التراث هو انتقام رجل ميت من المستقبل"(٢، ٤ : ١٠٦) وتذهب لتبدأ حياة مختلفة لنفسها، مرة أخرى. ومع ذلك، كما هو الحال مع ليونورا ودافنى، هذه الخطوة هى أيضا تقوم على مقاومة الأبوى، وعلى الانفصال عن تقاليد معينة. يتم بناء ليونورا ودافنى على أنهما غير قادرتين على التعامل مع المواقع المتعددة التى تجبران عليها فى بريطانيا ما بعد الكولونيالية. لكن بالنسبة لميليسا تشونج، التى أعطى أبواها وعدا بزواجها عندما كانت فى سن الرابعة فقامت بالهروب منهما، هذا التعدد يقدم فرصة إعادة تشكيل الذات، فى محاولة لدمج رغباتها وتاريخها. من خلال السعى إلى إرضاء رَوّحيّ والديها، تتعهد ميليسا تشونج فى كلمتها النهائية قبل أن تنتقل إلى خارج المنزل: "وأعلم أننى سوف أجلب العار على والدى، وبلدى،

وأجدادى بسبب الأنانية. سوف أرتدى شيونغسام، وأحتفل بالسنة الصينية الجديدة. سأبذل قصارى جهدى لأتكلم اللغة الكانتونية، وارتدى أزهار الخوخ فى شعرى فى المناسبات الخاصة ولكنى لن أكون جارية مملوكة" (٢، ٤: ١٠٦).

دوام الشتات

الوجود فى الشتات يكون له ثمن. ميليسا، وليونورا، ودافنى جميعهن معزولات اجتماعيا، عن مجتمعاتهن وغيرها من المجتمعات وعن جذورهن، ويتم بناؤهن على أنهن جميعا يحتجن إلى العثور على حل وسط بين الماضى والحاضر من أجل علاج آثار الهويات المشتتة الممزقة التى يعشن فيها.

جميع الشخصيات النسائية فى مسرحية زينديكا، باستثناءأم ليونورا، توجد فى علاقة غربة عن بلادهن والثقافة الأصلية والمكان الذى هاجرن إليه. هذا السيناريو شائع فى اعمال الكاتبات المسرحيات البريطانيات التى ترسم هوية الشتات بدلا من هوية ما بعد الكولونيالية. ولكن على النقيض من مسرحية زينديكا، والتى تصل الشخصيات المركزية إلى شكل من الحل من خلال العودة إلى، أو حل وسط مع، البلد أوالثقافة الأصلية، ولا يحدث مثل هذا الحل أو يكون ممكنا فى العديد من المسرحيات الأخرى. مسرحية وينسم بينوك صخرة فى المياه (١٩٨٩) هو مثال جيد للمسرحية التى تقدم الشتات كحالة دائمة وليست عابرة. تقوم بطلتها، كلاوديا جونز، على شخصية حقيقية يرجع إليها الفضل فى بدء كرنفالات نوتينغ هيل وإدارةأول المطابع السوداء فى المملكة المتحدة. وهكذا

فالمسرحية هى جزء من التقليد النسوى، الذى كان قويا جدا خلال الثمانينات، لاكتشاف الشخصيات النسائية التاريخية المنسية وتأسيس تاريخها، القانون الذى يتمحور حول عمل وحياة المرأة اللذين لا يظهران فى التاريخ التقليدي. عندما تم إنتاج مسرحية بينوك لأول مرة كتبت الين توماس سيرة مختصرة عن حياة كلاوديا جونز فى سبير ريب، تكشف عن طمس جونز من التاريخ الرسمى ويصف معرفتها الخاصة بجونز بأنها مستمدة من النقل الشفوى، وتحديدا العم ناثانيل عمه الذى قال لها: "تعالى يا ملكتى الأفريقية الصغيرة، هناك ملكة أفريقية أخرى يجب أن تعرفيها. فهى من الوقت الحاضر. إنها تعيش الآن فى الولايات المتحدة ولكنها عاشت صباها فى الجزيرة الأخرى المجاورة لنا... ترينيداد. وهى ملكة عظيمة تقف ثابتة تقاتل من اجلنا نحن الشعب" (١٩٨٩: ١٨). بينوك، أيضا، اكتسبت معرفتها بجونز من خلال النقل الشفوى، من خلال إجراء مقابلات مع الأشخاص الذين كانوا يعرفون كلاوديا جونز. [١٥] وفى صخرة فى المياه تشير "بينوك إلى المفارقة فى حياة جونز، والتناقض بين كونها "بدأ كرنفالات نوتينغ هيل أول من أدارت مطبعة سوداء بمفردها تقريبا. وعندما توفيت فى عام ١٩٦٤ أنها كانت وحدها، وبحلول عام ١٩٨٠ أصبحت نسيا منسيا، حتى من قبل المجتمع الذى عملت من أجله بلا كلل طوال حياتها" (٤٦). فى مسرحية بينوك يتم بناء حياة جونز فى الشتات. بعد مغادرتها ترينيداد فى سن التاسعة للانتقال إلى الولايات المتحدة، تثور جونز فى وقت مبكر ضد مصير العمال من النساء السود الفقراء، بما فى ذلك أمها. إنها، ومن المثير للاهتمام فى بعض النواحى

مثل ليونورا، إنها تريد أن تصبح راقصة، ولكن مثل ليونورا تقول لها أمها "بمجرد أن تعتادي على غسل ملابس امرأة بيضاء... كان ذلك أفضل. لأنه ما سوف تقومين به بقية عمرك. حتى إذا اجتزت هذه الامتحانات البائسة"(١، ١: ٤٩). الواقعية القاسية التى عبرت عنها كلمات والدة كلاوديا ورددتها أم سوداء أخرى، خرجت مع ابنتها للبحث عن فرص عمل فى النظافة، توضع جنبا إلى جنب مع رغبة كلاوديا هو فى أن تكون "راقصة فى أبولو". وبالتالى يحدد المشهد الافتتاحى للمسرحية معايير التطلع والمثالية مقابل نوع معين من الواقعية الذى سوف يطارد حياة كلاوديا جونز كما فى مسرحية بينوك. تثور ضد مصيرها كعاملة يتم استغلالها، تصبح جونز ماركة فى أنشطة نقابية، وحركة القوة السوداء، والحزب الشيوعي. تسعى كلاوديا لتحسين ظروف العمل لزملائها العمال من السود، ويظهر موقفها فى الاهتمام بهم بشكل رمزى فى المشاهد الأولى من المسرحية من خلال إطعام الطائر ذى الجناح المكسور. ومع ذلك يموت الطائر ويذهب ما بذلته من جهد فى الرعاية عبثا. بذلك تصبح كلاوديا مرتبطة بشكل معقد ومتناقض بموقف الرعاية وعدم القدرة على تحقيق أو الحفاظ على حياة ما ترعاه. كما تصبح مرتبطة بالموت والفقد. فى المشهد الافتتاحى، بينما كانت تقف هى وأمها فى ركن شارع فى بروكلين، فى انتظار حصول أمها على عرض عمل، تسأل كلاوديا: لماذا لا نعود إلى ترينيداد؟" (١، ١: ٤٨). تفترض أمها أنها قد نسيت ترينيداد، وتستمر المحادثة بينهما، مما يشير إلى استحالة العودة. وهكذا تظل ترينيداد مجرد ذكرى، مكان الطفولة، تقول كلاوديا: "كان الأمر

هناك أفضل، وهناك كانت أماكن جيدة للعب. لنعد إلى الوطن" (١، ١ : ٤٨) ولكن الأم لا تقول شيئا.

تموت أم كلاوديا من شدة الإرهاق فى العمل، والإنهاك، وما نتج عن ذلك من إصابتها بمرض القلب عندما كانت كلاوديا فى الحادية عشرة من عمرها، وبالتالى يصبح النزوح الجغرافى بالانتقال من ترينيداد مضاعفا بفقدان الأم، وهى لحظة حاسمة فى حياة كلاوديا التى تتذكرها حين، وهى فى السابعة والثلاثين، بعد أن أصبحت عضواً شيوعياً ناشطاً فى النقابة، فى كلمة ألقتها فى عيد ميلادها: "فى عيد ميلادى، أتذكر أمى. التى كانت تعمل على ماكينة فى مصنع للملابس وعندما ماتت كانت فى نفس سنى. أعتقد أننى بدأت فى ذلك الوقت، أفهم معاناة شعبى وبلدى والطبقة التى انتمى إليها وأبحث عن وسيلة لوضع حد لها" (Thomas 18; A Rock in) (١٧) . والحاجة إلى التفكير من خلال أمهاتنا، المبدأ الشهير لفرجينيا وولف، والاعتراف بأن الشخصى سياسى، المبادئ الهامة للموجة الثانية من النسوية، تجتمع هنا لتجعل كلاوديا جونز ناشطة ولكن أيضا، والأهم من ذلك، تتسبب فى عزلها عن الناس الذين تحبهم وتصبح قريبة منهم. تصور بينوك فقد أم كلاوديا على أنه بداية سلسلة من الفقد كان عليها أن تتحملها، دائما بالمزج بين الجغرافى والشخصى، وتشير إلى أن عدم الاستقرار المكانى لا يتحقق بدون عدم الاستقرار على المستوى الشخصي. أثناء المسرحية تفقد كلاوديا أمها، ليس فقط، وإنما أيضا حبيب طفولتها بن، ووالدها، وصديقتها إليزابيث، ورفاقها فى النضال السياسى، والإحساس بالوطن. وقد

اعـتـقلت وسـجنت مـرارا وتكرارا فى الـولايات المتـحـدة لمشـاركـتـهـا فـى الحـيـاة السـيـاسـيـة والأنشطة الشـيـوعـيـة المعـادية لأمـيـريكا، فى نهـاية المطاف حـتـى يتم ترحيلها من الولايات، ولكن ليس إلى ترينيداد كما كانت تأمل (ترينيداد ترفضها) ولكن إلى انجلترا. عندما يقـول لها مـحـامـيـهـا " وافـقت انجلتـرا على قبـولك"، "توضح كلاوديا التسلسل الهرمى للعلاقة الكولونيالية الذى يشكل هذا القرار: "وبالطبع. لأن ترينيداد تنتمى إلى انجلترا، وهكذا أنا" (٢، ١٢: ٧٥).

النشاط السياسى والنوع

قد تعتبر كلاوديا نفسـهـا ملكا لانجلتـرا كجـزء من إرثهـا الكولونيالى لكنها لا تنتمى لهـا. مـجـتـمع السـود فى بريطـانيـا الذى انـتقلت إليـه فى عـام ١٩٥٥ لديه أجندات مـتناقـضـة، وإرث مـن التـجـارب التى تخـتلف عن تجـارب كـلاوديا. يؤدى وصولها لخلق التوترات على الفور أحدها قائم على النوع حيث إنها كامرأة قد حققت بعض الشهرة باعـتبـارها ناشطة سيـاسيـة مما يسـبب الغيـرة بين بعض النشطاء الذكور فى بريطانيا. نيد، أحد الشخصيات فى المسرحية، يمثل تلخيصاً لهذا الموقف. استـمـراره فى إحـباط زوجـتـه دينا ومواقـفـه تجاه النسـاء بشكل عـام ليست فقط نموذجية لتلك الفترة ولكنها أيضا بالفعل ظهـرت فى مشاهد سـابقة وقعت فى امريكا حيث كان جزءا من النقاش أيضا حول مكان النساء فى النضال السياسي. فى الواقع، كانت حيبـة أمل النساء بشكل جزئى حول المعاملة النوعية من قبل اليسـار ومختلف حركات الحقوق المدنيـة التى سـاهمت فى تأجيج موجة

النسوية الثانية سواء فى الولايات المتحدة الأمريكية أوفى المملكة المتحدة[١٨]. العزلة الاجتماعية لكلاوديا إلى حد ما تولدت من رفضها أن تلعب دوراً تقليدياً قائماً على التمييز النوعى. هذه العزلة الاجتماعية أيضا تحدد وضع التمرد الذى تعيش فيه كلاوديا والذى يميزها عن جيل والديها. بعد مواجهة مع الشرطة، يحاول بولسن، وهو صديق والدها، أن يشرح لها الموقف الاستيعابى الذى تبناه هو ووالده:

> الناس من أمثالى أنا ووالدك فى موقف ضعيف جدا. هذا
>
> يجعل من المهم جدا بالنسبة لنا أن نتأقلم. أتذكر عندما
>
> جاءت أوراقى، قفزت من شدة الفرح. وظنت سارة والفتيات
>
> أننى قد جننت. لكن هذا يعنى الكثير بالنسبة لى، أتعلمين.
>
> شعرت بالأمن، مثل طفل رضيع ملفوف فى القطن.
>
> كان كل شيء مكتوبا، ولا يمكن محوه. لم أستطع
>
> أن أمحو نفسى. فى النهاية شعرت بالانتماء.

(١، ٦: ٦٢)

بناء الحالة كبديل للوالدين، كضامن لهوية تحت التهديد والحرمان من

الانتماء، يوازيه اعتزاز والد كلاوديا بأنه لم يحدث أن وقع فى متاعب قانونية، وبإيمانه، الذى لا تشاركه فيه كلاوديا، بالكنيسة، وبالله. زعم كلاوديا "إلهكم متعصب، انه يكره السود واليهود والمرأة"(١، ٦: ٦٣) يعكس مقاومتها للمؤسسات والبنيات الهرمية التى ينظمها الرجال الأقوياء الذين لن يسمحوا بالتغيير: "أنا لن أقبل أن تكون الأمور كما هى من المفترض أن تكون، أن لا تكون لدى أية قوة" (١، ٦: ٦٣). يتم تفسير "إرادة القوة" لدى كلاوديا مرارا وتكرارا على أنها السلوك الباحث عن الاهتمام، ورغبتها فى وقت مبكر أن تكون على خشبة المسرح، والتى تتحقق فى وقت لاحق من خلال نشاطها السياسى وليس من خلال الترفيه، يغذى موقف، تؤيده هذه المسرحية جزئيا، أن كلاوديا كان دافعها الرغبة فى أن تكون "نجمة". موقف "بين الاثنين" بين الطموح (السياسى والشخصي) والواقع (بناء منصات لمواقف سياسية بديلة اثناء دعم العمال السود والمحاولة للحفاظ على السلام بين الفصائل المختلفة للمجتمع الأسود) لا يترك مجالا لكلاوديا كفرد لتكوين علاقات دائمة. كما يقول توماس (١٩٨٩) فى عملها السياسى فى بريطانيا كانت كلاوديا مدعومة من قبل الأصدقاء والرفاق، ولكن كان من الصعب التكيف لأن كلاوديا لم تكن مهنتها"سياسية" ولم تكن تتقاضى راتبا كبيرا. لقد كانت شبه مفلسة. كانت انجلترا مختلفة فى بعض الجوانب الهامة عن الولايات المتحدة، فقد كان من الصعوبة هنا أن تمنح امرأة سوداء الاحترام الواجب والسلطة، حتى داخل "اليسار" (١٧) يتضح هذا بقوة فى المشهد الأخير من الفصل الثانى عندما تصل كلاوديا إلى ميناء ساوثمبتون كسيدة بالنسبة للرفاق

الذين أتوا لاستقبالها دون أى شعور بالعسر المالى أو نقص الموارد. السطور الأخيرة لها فى هذا المشهد " هل من الممكن أن تحضر لى حقيبة سفرى ؟ يجب أن تكون هناك فى مكان ما. ربما أمكنك العثور عليها" (٢، ١٤: ٨١)، هو تكرار لموقف أية سيدة بيضاء نحو أهل البلد الكولونيالى الذى جاءت إليه لتكرمه بحضورها. فى قلقها، كما تعترف فى وقت لاحق، عند وصولها إلى أرض أجنبية، تظهر موقف المتعالى الذى ينبئ بالتوترات بينها وبين نيد الذى يصبح مشكلة متنامية فى الفصل الثانى، مما يؤدى، فى جملة أمور، إلى الاغتراب بين نيد ودينا، حيث تصبح دينا مؤيدة لكلاوديا وتعمل كسكرتيرة لها.

لكونها ذات هوية غير مستقرة، تتسبب كلاوديا فى عدم استقرار الآخرين. أثناء ذلك، وإن كانت تدفع ثمن هى والآخرون، تتمكن من تحقيق بعض التغييرات وتحسين حياة بعض الناس، والكفاح من أجل ما تؤمن به، وكما توضح المسرحية، يكون الثمن غاليا بالنسبة لكلاوديا. حيث تظل وحيدة وتموت وحيدة، حياتها صورة وحيدة تواسيها هى ذكرى لحظة مع أمها عندما كانت طفلة، حيث كان العالم يبدو مليئاً بالإمكانيات، وكان حلمها أن تصبح راقصة. هذه اللحظة هى التى تفتتح وتنهى المسرحية، وبالتالى تغلف تطور حياة كلاوديا جونز فى وقت تاريخى مع الوقت الهائل الذى تربطه جوليا كريستيفا بالأم. كما فى مسرحيات أخرى كثيرة للكاتبات السوداوات، تمثل العلاقة بالأم وفقدان تلك العلاقة اللحظات الرئيسية، التى تترسخ إلى الأبد فى خيال الابنة وتتسبب فى زعزعة استقرار هويتها. [١٩] هذه اللحظة يتم بناؤها على أنها دافع رغبة كلاوديا لتحقيق

التغيير للعمال المستغلين، بل هى أيضا ما ينظر إليه على أنه فى قلب هويتها، اللحظة التى تجعلها وتجعل المسرحية متماسكة. مقابل هذا الوقت الهائل يتم تعيين التطور التاريخى لحياة كلاوديا والتى لا يشار اليها فقط من خلال التقديم التاريخى الموضوعى لحياتها فى الإرشادات المسرحية وما يتبع من رواية تاريخ حياتها، ولكن أيضا من خلال الترقيم المتتابع لمشاهد المسرحية عبر الفصلين اللذين يشكلان المسرحية، أى حياة كلاوديا فى الولايات المتحدة وحياتها لاحقا فى المملكة المتحدة على الترتيب. هذا الترقيم يدل على الاستمرارية فى حياة كلاوديا، فكرة الاستمرارية بلا هوادة؛ البداية، والمنتصف والنهاية. بنيويا، تشكل المسرحية بالتالى دائرة ذات خط يعبرها، مما يوحى بأن لحظة الطفولة مع الأم فى البداية، وضعت أيضا نهاية كلاوديا، وهى مصيرها لتكون غير مستقرة بين الطموح والواقع.

فكرة واحدة أساسية تتصل بهذا هى معالجة المسرحية لفكرة "المجتمع". الاختلافات بين الأجيال فى الموقف التى تم تصويرها فى تطلعاتها بالمقارنة مع حياة أمها ووالدها ومنظورهما تشير إلى وجود تفاوت على نطاق أوسع بين مختلف الأفراد والمجموعات من الناس عبر المسرحية. تقريبا فى كل مشهد يتم إبراز الصراع بين أولئك الذين يتأقلمون والذين يتمردون. فكرةالمجتمع "كمجموعة متجانسة تعانى من القمع مماثلة وتحركها الأهداف المشتركة يتم تقديمها باعتبارها ضربا من الوهم ؛ بدلا من ذلك، تجعل المسرحية من الواضح أن المجتمعات نفسها تحمل علامات العنف الكولونيالى الذى يحطم تماسكهم.

الوطن بالنسبة لجميع الشخصيات فى المسرحية يصبح، كما تقول افتار برا "مكان أسطورى للرغبة فى الشتات الخيالى. بهذا المعنى هى مكان اللاعودة، حتى مع إمكانية زيارة الإقليم الجغرافى الذى ينظر إليه على أنه مكان "الأصل" " (١٩٩٦ : ١٩٢). فى حالة كلاوديا، "الوطن"، مكان الأسطورى للرغبة، هو فى الوقت نفسه ذكرى لحظة معينة فى الطفولة الوطن وذكرى الوطن الجغرافى، التى لا يمكنها دخولهاأو استردادها إلا فى الخيال. هذا هو واقع، ومأساة، وضعها.

فى العقدين الماضيين سعت الكثيرات من الكاتبات المسرحيات البريطانيات من السود إلى معالجة إشكالية الوجود فى الشتات، بدلا من الإرث الكولونيالى، فى أعمالهن. هذا له آثارعديدة تشير إلى سبب تهميش أعمالهن بشكل دائم فى تاريخ الدراسات المسرحية، على الرغم من تناول المؤسسات المرموقة مثل مسرح رويال كورت فى لندن لها. سعت كثيرات من الكاتبات المسرحيات إلى إضفاء العنصرية على الأشكال الثقافية. على سبيل المثال جعلت زينديكا بطلتها ليونورا تحلم بأن تصبح راقصة باليه لتسليط الضوء على قضية ارتباط السود ببعض الوظائف والأعمال بينما تظل الأخرى مقصورة على الأوروبيين (٧٦). عندما تقول ليونورا للمستأجرة الصينية عن عدم تمكنها من دخول الباليه الملكى، تقول ميليسا: "حسنا ربما كنت مناسبة أكثر للرقص الحديث. الأفريقي. الجاز. الكاليبسو... أحب الكاليبسو"(١، ٣: ٨٤).أعتقد أن تضمين إضفاء العنصرية على مثل هذه الأشكال الفنية يوضح أحد الأسباب التى جعلت العروض السوداء أكثر

نجاحا فى انتزاع الاهتمام النظرى النقدى أكثر من أعمال الكاتبات المسرحيات. ومع ذلك، ليس فقط المسرح باعتباره شكلاً ثقافياً أبيض ؛ فمن الملاحظ أيضا أن الكتاب المسرحيين السود الذين حققوا نجاحا كانوا عادة من الذكور، مثل وول سوينكا، قد فعلوا ذلك فى سياق ما بعد الكولونيالية، وتحديد موقع احداث اعمالهم هناك بدلا من هنا، والتركيز على الصراعات الكولونيالية وإرثها بدلا من التعبير عن الوجود فى الشتات[٢٠]. ومع ذلك الشتات يفرض علينا أن نهتم بالمكان والزمان الحاضرين، مما يجعل التفكك صعبا أو على الأقل أكثر صعوبة مما كان الامر عليه من تامل ذنوب الآباء المرتكبة فى الخارج. الاستمرار فى الشعور بعد الارتياح مع مواجهة الشتات الذى هو بريطانيا اليوم هو جانب واحد فى العنصرية المؤسسية عميقة الجذور التى تستمر فى اختراق هذا البلد.

أزمات الهوية

تصف مايا تشودرى كاهينى (١٩٩٧) بأنها "قصة عاطفية معاصرة عن شخصية تواجه الشباب والمراهقة وتتوافق مع صورة الذات والهوية الشخصية". وهى تسبق بعدة سنوات فيلم "حولها مثل بيكهام" (٢٠٠٢) الذى يدور حول فتاة هندية مجنونة بكرة القدم، [٢١] تنتج قصة معقدة ثقافيا تدور حول الانفصال وعدم استقرار الهوية فى بداية البلوغ. والمسرحية، فى بعض النواحى تعتبر ناتجاً لظهور الهوس خلال التسعينات، ويستكشف العلاقة بين الثقافة والمساواة بين الجنسين. وهو يتألف من مشاهد قصيرة، تقدم تفاصيل تاريخ أنيشا ونيليندرا

الذين جاءوا إلى بريطانيا عندما ولدت ابنتهما إيشا، بعد أن تزوجا ضد رغبة آبائهما. وتربى إيشا، على انها صبى حيث إن نيليندرا كانت تتوق لإنجاب صبى، ووجد أنيشا فى البداية أنه من السهل أن يجارى نيليندرا فى خداع النفس بشأن هذا الأمر. إيشا تكبر لى كصبى لتكون لاعبة كرة قدم محترفة، ويريد أن يحترف. صديقها المقرب فاروق لا يشك فى الامر ولكن يلاحظ، مع تقدم سن المراهقة، أن ايشا ليست مهتمة بالفتيات. بداية فترة البلوغ فى حياة ايشا ومستقبلها فيما يتعلق بالعلاقات وكذلك التعليم يعجل بحدوث أزمة الهوية لجميع أفراد الأسرة التى تواطأت معها فى الخداع التى جعلت من المستحيل لإيشا أن تعى هويتها البيولوجية كفتاة. تلك الأزمة لها أبعاد عديدة. وهى تشمل، بالنسبة لجيل الآباء، السؤال عن ما هو انتماء الأسرة. أنيشا يائسة من العودة إلى الهند وتذكر نيليندرا أنهم كانوا فى الأصل قد حضروا لمدة محدودة: "هربنا بعيدا عن عائلاتنا، بسبب الحب، واضطررنا للعيش هنا فى ظل كل هذه العنصرية. كيف تظن أننى أشعر الآن؟... قلت خمس سنوات على الأكثر "(١١: ٢٨). الهند بالنسبة لنيليندرا هى الماضى الذى أصبح غير صالح للسكن، وذلك جزئيا بسبب التضحيات المتعلقة بالانتقال إلى بريطانيا، والتى شملت إحباط طموحات نيليندرا المهنية للعمل فى مهنة فى أحد البنوك بدلا من القطارات، وجزئيا لافتراض أن طموحاته لابنه ستكون قابلة للتحقق بسهولة أكبر فى انجلترا. اهتمام نيليندرا بابنه يظهر فى المشهد الافتتاحى الذى يظهر فيه مع لأنيشا وهما يطلبان المساعدة من رجل صوفى يقصان عليه كابوسًا رآه نيليندرا. وهنا تقترح

المسرحية أهمية البعد النفسى أو الروحى فى تحديد حياة الناس، لان الحلم "حقيقي" بالنسبة لنيليندرا بما يجعله يطلب المساعدة فى تفسيره. ويبدو أن الصوفى يؤدى دور المحلل، فى محاولة لمساعدة نيليندرا على فهم اللاوعي. قراءته للحلم بشكل مجازى، وغنائى كما هو الحال بالنسبة لمسرحيات تشودرى تتوقع أحداث المسرحية التى تتكشف شيئا فشيئا. يعبر حلم نيليندرا عن القلق النوعى الذى سيلقى بظلاله على المسرحية:

> نعم لقد رأيت حلما، وكنت... كأننى امرأة على وشك الولادة.
> ونظرت إلى أسفل لاجد أن بطنى قد انشقت، لا أشعر بأى ألم
> ولكن أشعر باندفاع الدم الذى يتدفق كموجة ضخمة، كما لو كانت
> ذاتى تستنزف... ثم اشاهد ذكر جاموس يغادر جسدى من الجرح
> نفسه، ويطفو فى الهواء، وأنا أعلم أنها روحي... بطريقة أو بأخرى
> أنا أعلم أنها ضلت وتبحث عن أم.
>
> (١ : ١)

يقول الصوفى لنيليندرا: "فى الحلم أنت الأم، وهذا يمثل جزءا من ذاتك لا تستطيع مواجهته، ولكن أنت بالفعل أب" (١ : ٢). إيشا لم تكن قد ولدت فى هذه المرحلة ولكن كانت أنيشا حاملاً. يقول الصوفى أيضا لنيليندرا: "ارى انك تريد ابنا لتشعر بانك حققت حياتك الخاصة، كما لو كنت تعتقد أنك يجب أن يكون

لك ابن حتى تعيش" (١ : ٢). يوضح الصوفى الاستثمار المفرط لدى نيليندرا فى إنجاب الذكور وفى فكرة الذكورة التى يفعلها نيليندرا من خلال ادعاء أن ابنته هى صبى، وتربيتها على هذا الاساس. تسير أنيشا جنبا إلى جنب مع الادعاء، وحتى بدايةسن البلوغ لدى إيشا، لا يبدو ان الادعاء يمثل مشكلة.

بداية البلوغ لدى إيشا وتزايد اهتمام صديقها فاروق بالفتيات يجبر على السؤال عن هوية نوع ايشا. لأن والديها يدعيان أنها صبى تترك إيشا لتتصرف فى هذا الموقف بمفردها: "أنا ابنهما. أنا اتصرف مثل الابن، أتكلم مثل الابن،... أفترض ان هذا هو الجواب" (٦ : ١٢). تلعب كاهينى على فكرة النوع كأداء من خلال الإشارة إلى قدرة إيشا على العيش فيما يفترض أن تكون أدوار الذكورية، وبخاصة بالنسبة لممارسة الرياضة والدفاع عن نفسها وعن فاروق جسديا من اعتداءات العنصرية على أيدى أطفال آخرين، وفى نهاية المطاف من خلال أداء إيشا باعتبارها فتاة حينما تبدأ فى ارتداء القميص والدوباتا، ويغازلها فاروق الذى يعتقد بطريق الخطأ أن إيشا فتاة آسيوية ويقع فى حبها.

عندما تفرض أنوثة ايشا البدنية نفسها على وعيها، فإنها تكون مدعوة — سواء من خلال إنكار والديها لنوعها البيولوجى، أو حتى من خلال الانتحال الناجح لشخصية الصبى لاتخاذ خيار بشأن هوية نوعها. تحاول لفترة من الوقت أن تعيش فى الذكورة والأنوثة، مما يعكس انقسام والديها بين رغبة نيليندرا فى الصبى ورضا أنيشا "بالفتاة. أنيشا، الذى تصبح على علم بهذا، تحاول إجبار

إيشا على الاختيار، والذى تعارضه ايشا: "أعتقد أنك كنت تريدين فتاة. ألا يمكن أن أكون... ابنا له و... ابنة لك؟ "(١٣: ٣٦). إنكار هذه الإمكانية هو أيضا تأكيد على الحاجة لهوية موحدة تراعي النوع البيولوجى والأدوار المحددة للجنسين فيما يخص تعزيز أواستبعاد بعضها بعضا. كفتاة، إيشا لا يمكن أن تلعب كرة القدم، وكصبى، لا يسمح لها بارتداء فستان. ولكن إيشا تريد الاثنين. هذه الرغبة لا تتحقق عندما يقع فاروق فى حبها وتصبح إيشا مضطرة لتعيش فى كل من ذاتها القديمة الذكورية وذاتها الجديدة الأنثوية. تطلق على نفسها اسم كاهينى"، وتغرى فاروق حتى يجبرها بقاؤه معها على الكشف عن نفسها على انها إيشا. فى محاولة لضمان تمسك فاروق بها قبل هذا الكشف، يسأل كاهينى فاروق ماذا يمكن أن تختار من بين الأسرة والحب، والصداقة والحب. يجيب فاروق بشكل تلقائى وعاطفى "الحب" لكنه يقول ايضا إن "الصداقة هى الحب، وليس هناك خيار، لماذا؟" (١٥: ٤٨).

ومع ذلك، يتسبب هذا الكشف من جانب إيشا فى أزمة لفاروق الذى يصبح يقينه عن الفروق بين الجنسين مشوشا. بعد فترة من الازمة يتوافق فاروق وإيشا هى فى النهاية حيث تحاول إيشا العمل من خلال هويتها. فى المشهد الأخير تقول لفاروق: "ربما أكون صبيا أكثر من أى وقت مضى لدرجة انه لا يمكننى أن أكون حقا فتاة، لا أعرف، ولكن الخدعة انتهت.. لقد وقعت للفتاة التى كنت أحاول أن أكونها كان يحاول أم الصبى الذى كنت، لا أستطيع أن أعرف: (١٩: ٥٨). تدرك إيشا أن صفات الجنسين التقليدية لا تحدد هويتها. عندما يرد

فاروق "إنها لم تكن فتاة حقيقة، ولكن كانت ترتدى ملابس"، ترد إيشا "هذا هو ما أنا عليه، لو أنك قد أحببتها فأنت تحبني" (١٩: ٥٨). فكرة "الفتاة الحقيقية" هنا يتم الكشف عنها كمجرد "فكرة"، تستند على افتراض الانسجام بين الجوهر البيولوجى والمظهر الثقافى الذى يجمع بين الاثنين بطريقة محكمة. قبل ذلك بكثير، فى المشهد الحادى عشر، أنيشا، فى محاولة لجعل نيليندرا يقبل بأن إيشا هى ابنته، وليس ابنه، تقول: "لا يمكنك أن تغير الطبيعة"(١١: ٢٨)، ولكن المسرحية تثير مسألةطبيعة "الطبيعة"والافتراضات الثقافية التى تدعم فكرتنا عن الطبيعة". إيشا نفسها تدعم فكرةهيمنةالطبيعة" أو الجوهر البيولوجى عندما تقول، "جسدى يطاردنى الأشياء لقد تغيرت"(١٣: ٣٦) وعندما تقول لفاروق:"جسدى يخوننى، واستغرق أحلامى، وأصبح أحلامي. طوال الوقت كان الجواب فى داخلى، وكان السؤال الذى أبحث عنه" (١٩: ٥٨). هى تقول إنها "يجب ان تكتشف إذا كان حتى من الممكن بالنسبة لى أن أكون فتاة" (١٩: ٥٨) ويظهر إعجاب فاروق المبدئى بها كبنت بوضوح أنها من الممكن لها أن تكون فتاة. ولكن من خلال عدة تصرفات رمزية لإيشا فى المشهد الأخير، مثل ركل كرة القدم وهى ترتدى قميصاً واستعادة جهاز القطار الخاص بها ودمية هندية فى ثوب السارى وفى مجموعة من الأحداث الغنائية الموازية تؤكد ايشا ونييلندرا على مرونة الهوية. تسأل ايشا" كيف اتذكر طفولتى الآن؟ هل على ان اقوم بإعادة كتابتها واحذف جهاز القطار وفريق الكرة؟ من الان؟ هل انا فتاة فى شخصية صبى؟ (١٩:٥٥، ٥٦). هذه الاسئلة يعكسها إدراك نييلندرا الموازى ان "الملابس

البالية يطرحه الجسم والاجسام البالية يطرحها الشخص الذى يعيش داخل الجسم والاجسام الجديدة يرتديها الشخص كالثياب الجديدة" يصل هذا إلى قمته فى كلمات ايشا: "هناك امراة تنمو تحت جلدى. ما هذه القوة الذكورية التى تنسل بسهولة مع قناعى وتصبح رمادا؟" (١٩:٥٦)

افتراض ايشا عن الانوثة ليس مباشرا كما تقترح الأحداث الاخيرة. مع الاحتفاظ بالقوة البدنية، والفهم التدريجى انها وإيشا وكاهينى فى نفس الوقت، السطر الحتامى الذى تقوله لفاروق بينما يمسكها ويقبلها هو: "أنت حتى لا تعرفني" (١٩: ٥٩). ومع ذلك، تقترح قصة المسرحية كشفاً متسلسلاً للهوية التى تتبع فيها مرحلة البلوغ الطفولة ثم الأنوثة تتبع سواء الطفولة. وبالتالى يعيد السرد حلم نيليندرا بالأمومة والابوة، والتصالح مع ميوعةالذكورة والأنوثة.

من خلال النهاية السعيدة، وهى قبول نيليندرا لحقيقة أن إيشا فتاة ومحاولاته لمناشدة فاروق بالنيابة عن إيشا، ومن خلال احتضان فاروق لإيشا، تشكل المسرحية شيئا أشبه بالكوميديا الرومانسية التى تؤكد، على طريقة شكسبير، وقتية الهويات الخاطئة، والتى تعود إلى حقيقتها فى نهاية المطاف. ومع ذلك، فإن وضع احداث هذه الكوميديا الرومانسية فى السياق الهندى يميز هذه المسرحية على أنها من الماضى القريب جدا، وانها استثنائية لأن تلاعب المسرحية بالنوع ما زال من المحرمات فى ثقافات جنوب آسيا وفى نفس الوقت أصبح أكثر وضوحا فى الآونة الأخيرة فى الاعمال المسرحية للمهاجرين من

الجيل الثانى فى بريطانيا. [٢٢]وسيتم التعرض لهذه القضية بمزيد من الدراسة فى الفصل السادس. ومع ذلك تجدر الإشارة هنا إلى أنه بالتزامن مع ظهورالشذوذ الجنسى من منتصف الثمانينات فصاعدا، أثار الجيل الثانى والثالث من المهاجرين قضية هوية النوع بوصفها جزءامن الجدل العام الدائر حول الهوية التى ينطوى عليها الشتات. التهديد الواضح لأدوار الجنسين التقليدية التى يشير اليها بحث صفات الجنسين يزيد فى سياق آخر، حيث تصبح الهويات مهددة بعدة طرق بما فى ذلك من خلال العنصرية، وتآكل الأنماط الثقافية الاجتماعية التى تعرضت للشتات، وزعزعة الانتماء المترتبة على ذلك. يمكن القول أن حقيقة حلم نيليندرا وانه يطلب المساعدة من الصوفى فى افتتاح المسرحية تشير إلى قابليته المحتملة "للآخرية"، من الداخل والخارج على حد سواء. بناءً على على هذه القابلية يتم تأسيس الخلاص لعلاقته مع ايشا وضمان حل أزمة المسرحية. التأكيد على الأنثوية، من خلال اعتراف نيليندرا بروحه المفقودة التى تبحث عن أمها وعودة إيشا إلى الأنوثة، هو المبدأ الاساسى الذى يبنى المسرحية ويحرك القصة. يتضح هذا فى المسرحية من خلال الغنائية التى ترافق لحظات الأزمة والحل، واستكمال حلم نيليندرا فى حلم إيشا اللاحق الذى تقتل فيه الأب وتحتويه داخلها من خلال التهامه" (١٤: ٤٠). هذه العملية من التأنيث المتوافق من خلال دمج المذكر واحتوائه من قبل المؤنث لا يخلق إحساسا بالهوية المخنثة بقدر ما يخلق الاحساس بالهوية الآخذة فى التشكل مثل طرح الاجسام الذى يحدث بالتتابع والمشار إليه فى التسلسل الغنائى فى المشهد

التاسع عشر لنيليندرا. تأكيد إيشا على أنها من غير الممكن معرفتها فى السطر الأخير من المسرحية يعزز استمرار غموض النوع الذى يتحدى الطبيعة، وكذلك الثقافة.

(٥)

صدام الثقافات

فى عام ١٩٧٨ نشرت أمريت ويلسون "العثور على صوت: المرأة الآسيوية فى بريطانيا". ما زال كتاب ويلسون وثيقة رئيسية تروى بالتفصيل حياة النساء الآسيويات فى بريطانيا، وخاصة فى الفترة الممتدة من نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى السبعينيات. وهو يسلط الضوء على مسارات الهجرة المتنوعة التى جلبت النساء الآسيويات من المجتمعات الآسيوية المختلفة إلى بريطانيا، مما يدل على عدم دقة مصطلح "آسيويين" وذلك من أجل انصاف شعوب لها تاريخ دينى ولغوى واجتماعى وثقافى واقتصادى شديد الاختلاف، والجمع بينها تحت مسمى "آسيويين". قامت ويلسون بعقد مقابلات مع مجموعة من النساء اللاتى يختلفن فى الأعمار والخلفيات وتاريخ الهجرة، بما فى ذلك نساء ولدن فى بريطانيا. وحاولت أن تبرهن أن النساء الآسيويات فى بريطانيا بالرغم من خلفياتهن المختلفة يشتركن فى ثلاثة أشياء وهى تعرضهن للقهر كنساء وتجاربهن العنصرية داخل بريطانيا، وتعرضهن للاستغلال كطبقة عاملة (١٦٨).

الأسرة والمجتمع

واحدة من التجارب الرئيسية التى أوضحتها النساء اللاتى قامت ويلسون بمقابلتهن كانت صدام الثقافات الذى عايشنه عند مجيئهن للحياة فى بريطانيا.

لقد كان الصدام بين الثقافات نتيجة المعايير الثقافية والاجتماعية التى تحكم المجتمع البريطانى والتى تختلف اختلافا جذريا مع تلك الخاصة بهن. كان من أهم هذه الاختلافات أهمية الجماعية والأسرة والمجتمع فى العديد من الثقافات الآسيوية بالمقارنة مع التأكيد على الفردية وحرية تقرير المصير فى الثقافة البريطانية. ترتبط مفاهيم (الشرف) و(العار) بالدور الرئيسى للأسرة والمجتمع بين الثقافات الآسيوية والتى ليس لها مقابل فى الثقافة البريطانية. أحد الأمور الرئيسية التى ظهرت فيها هذه الاختلافات هو الزواج، والمسرحيات التى نوقشت فى هذا الفصل تتمركز جميعها حول الزواج والقضايا الناشئة عنه والتى تحركها القيم المفروضة على الأسرة والمجتمع وقيم الشرف والعار. إن التأكيد على الجماعية فى مقابل الفردية هو فارق هام بين العديد من الثقافات الآسيوية والثقافة البريطانية (Ghuman 1999). تشير الجماعية إلى الأهمية القصوى لدور الفرد داخل الأسرة والأقارب والمجتمع الذى يكون شرفه ومكانته أكثر أهمية من رغبات الأفراد التى "يميل الآسيويون إلى تسميتها... الأنانية (Ghuman24). يعتبر الزواج داخل المجتمعات الجماعية هو شأن خاص بالأسرة، وليس مسألة خاصة بين الرجل والمرأة (Ghuman24) و "إن الأغلبية العظمى من الجيل الأول خضعوا لزيجات عائلية من قبل آبائهم أو عن طريق "الخاطبة" (Ghuman 25). وقضية الزواج هى إحدى نقاط الاختلاف الثقافى الرئيسية. تصف ويلسون بوضوح كيف أن للمرأة مكانة رئيسية كحاملة للقيم الثقافية داخل هذه المجتمعات. وتوضح أن حياتها تحكمها ثلاثة المفاهيم، ?الأنا الذكورية التى

تعتبر رعايتها والحفاظ عليها وتعزيزها ذات أهمية حيوية (٣٠)، والتى ترتبط فى المجتمعات الإسلامية بالشرف وهوية وكرامة رجال الأسرة "والشعور بالفوقية... وهو مرادف لوجود الأسرة؛ وأخيرا تقارب العلاقات"(٣٠). تساهم المفاهيم الثلاثة، والتى تختلف فى معظم إصداراتها المكثفة بشكل كبير عن المعايير الاجتماعية والثقافية البريطانية، فى صدام الثقافات الذى تتعرض له المرأة الآسيوية فى بريطانيا والذى ينطوى على مسائل مثل ماذا يجب على المرأة أن ترتدى، وكيف يجب أن تتصرف خارج وداخل المنزل، وما هو نوع ومستوى التعليم الذى ينبغى أن تحصل عليه، أو ما إذا كان ينبغى لها أن تعمل، وكيف يجب أن تكون العلاقات. جميع هذه القضايا هى أمور جوهرية فى المسرحيات التى تتم مناقشتها فى هذا الفصل، الذى تقوم فيه الكاتبات المسرحيات المعاصرات باستكشاف صدام الثقافات الذى يشكل حياة المرأة الآسيوية فى بريطانيا.

تشبه مسرحية **لعبة القلب** التى تمت كتابتها بعد عشر سنوات من نص ويلسون الرائد، هذا النص بشكل أوثق من بين المسرحيات الثلاث الواردة هنا، لأنها مبنية على قصص ترويها شابات من بنجلاديش واللاتى "ولدن فى ريف بنجلاديش وجئن إلى بريطانيا هربا من الفيضانات والفقر" (كوبر ١٩٩٠: ١٠٣). بالتالى هى مسرحية ابتكرها الجيل الأول من النساء المهاجرات اللاتى جئن إلى المملكة المتحدة إما كأطفال أو شباب خلال أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات.

احد الجوانب المثيرة للاهتمام فى هذه المسرحية هو أنها نشأت نتيجة التعاون بين كاتبة مسرحية بيضاء، وهى مارى كوبر، ومجموعة ليدز البنجالية للدراما النسائية [1]. تروى كوبر تفاصيل هذه العملية التعاونية بشكل واضح جدا، مشيرة إلى أن مصدرها كان استخدام الدراما "لزيادة الثقة الشخصية، والمهارات اللغوية للشابات "اللاتى سبق أن ابتكرن مسرحية، والآن يردن ان يقمن بكتابة مسرحية عن الرومانسية (١٠٣) . طلب منهن أن يخبرن الكاتبة "عن نوع الزواج الذى تتوقعنه كطريقة للدخول فى الموضوع، قامت النساء البنغاليات بإنتاج رواية عن "الزواج الإسلامى التقليدى المثالي "والذى، مع ذلك، لم يكن ما فهمنه عن الرومانسية. كانت الرومانسية لها حكم يحكمها مثل الزواج ولكنها كانت مثيرة وسرية ومحظورة وطاهرة" (١٠٣). ظهرت مسرحية لعبة القلب فى نهاية المطاف نتيجة لسلسلة من جلسات العمل، ومثل المسرحيات الأخرى التى نوقشت فى هذا الفصل، يمكن للبعض ان يؤكد أنها تنتمى إلى فئة المسرحيات القائمة على قضية هيمنت على المسرح النسائى فى الثمانينيات وجزء من بداية التسعينات. حيث تم توظيف عدد من الأدوات لتعطيل خط الزمان والمكان، مثل تقاطع المشاهد لإظهار تزامن الأحداث التى تحدث فى أماكن مختلفة فى نفس الوقت وتكرار المشهد الافتتاحى حيث كان المشهد الأخير. ومع ذلك، فإن الوضع المسرحى المهيمن (تمشيا مع بناء العديد من المسرحيات القائمة على قضية) واقعى، ويشير إلى علاقته بالواقع المادى الذى يتم استكشافه داخل المسرحية. وهكذا فان المسرحية فى نواح كثيرة خاصة بالفترة التى قدمت فيها. كما أنها تحمل آثار تقليد شفهى

من خلال استخدام رواية القصص والتدخل الاستطرادى كأداة للتعليق على الرواية الدرامية وتحريكها.

الرومانسية مقابل الزواج

القضية فى لعبة القلب هى قضية الرومانسية والزواج داخل المجتمع الإسلامي. تتجذب ريتا، وهى إحدى أبطال المسرحية، لراجو. وحيث إن ريتا قد ولدت فى بنجلاديش ولكنها نشأت فى بريطانيا منذ سن السابعة، فهى تضطر للتعامل مع المطالب المتناقضة لخلفيتها المسلمة والسياق البريطانى الذى تعيش فيه.

تصف ويلسون، مؤكدة على هيمنة الذكور فى المجتمعات الآسيوية، وضع المرأة الآسيوية داخل مجتمعها على النحو التالي: "إن ولادتها دائما ما تكون خيبة أمل لعائلتها... إنها غالبا ما تصبح قريبة جدا من والديها، خاصة أمها... وإذا كانت مسلمة، فإنها عادة ما تتزوج من ابن عمها الذى يعيش فى نفس القرية(٤). يتم الحفاظ على شرف العائلة عن طريق التأكد من أن النساء يقمن بارتداء الملابس التقليدية، ولا يختلطن بالأولاد بعد سن الثانية عشرة، والحصول على تعليم محدود حيث إنه من المتوقع أن الفتاة سوف تبقى فى المنزل، وأنها على الأرجح بمجرد زواجها سوف تعيش داخل أسرة الزوج، والقيام بالأعمال المنزلية. وحيث إن شرف العائلة ووضعها يتوقف، فى جملة أمور، على الزواج المناسب، تعتبر تعريض فرص زواج الشخص للخطر من خلال السلوك الذى يجلب العار على

الأسرة مثل الاقتران بالفتيان، وارتداء الملابس غير المناسبة وغيرها، مصدر اهتمام رئيسى بالنسبة للأسرة والمجتمع. فى مسرحية سريا جينتون **زواج تقليدى**، على سبيل المثال، تقوم لاليتا، وهى الشخصية الرئيسية التى تحاول ان تتجنب الزواج التقليدى، لصديقتها ليندر: "إذا وافق الفتى على الزواج وقمت أنا بالرفض سيعتقد المجتمع ان والدى قد أساء للعائلة الأخرى برفضهم" (٤: ٧).

تنتشر معرفة هذا السلوك عن طريق القيل والقال، وبالتالى فان هناك خوفاً شديداً من القيل والقال. وتتضح قوته فى مسرحية **لعبة القلب** من خلال ظهور شائعة حول راجو تبدأ بتأكيد انه كان هو ورفاقه يثيرون المشاكل فى الحديقة وتنتهى بطرح سؤال على والد راجو، هل صحيح أن ابنك متهم بالاعتداء على فتاة فى الحديقة؟ (٣: ٥١). على الرغم من عدم صحة تلك الشائعة، يقول له والده "صحيح أم لا، أنهم جميعا يتحدثون عن هذا الأمر. لقد دمر أى فرصة للعثور لك على زوجة هنا. لقد حجزنا التذاكر للأسبوع القادم. سنسافر من هيثرو يوم الاثنين"(٣: ٥٢-٣). يصبح القيل والقال هنا هو المحفز لتطبيق الفرض السريع للزواج المناسب على الصبى، مما يدل على أن كلاً من المرأة والرجل ينظر إليهما بنفس القدر من المسئولية عن التمسك بشرف العائلة، وانه من المتوقع من الجنسين أن يستسلم لقانون الآباء والمجتمع الذى يقوم بدور المنظم لسلوك الفرد[٢]. توضح عبارة "العثور لك على زوجة" بدلا من "عثورك على زوجة " دور الآباء والمجتمع فى تحديد العلاقات الأساسية فى حياة الأفراد والذى يستسلم له، رغم بعض الاحتجاج، كل من راجو وريتا، وكذلك الشخصية الثالثة، أنجو.

بينما من المفترض أن ريتا وراجو يلتقيان سرا فى الحديقة، ومن خلال تلك المقابلات يسخرا من قواعد مجتمعهم فيما يتعلق بالمغازلة، تظهر أنجو، ابنة عم راجو، فى مشاهد متقطعة خلال المشهد الثانى، وهى تعيش ككادحة الأسرة "فى قرية صغيرة فى منطقة سيلهيت فى بنجلاديش" (٢ : ٣٧)، وهى تساعد أمها فى الأعمال المنزلية التى تشمل جميع الأعمال المنزلية التى يطلبها أشقاؤها الأربعة وكذلك والدها. وهنا تصبح عدم المساواة بين الجنسين التى تبرزها ويلسون فى مسرحية العثور على صوت والتى تقوم على أساس العنصرية الصارمة بين الجنسين وتقسيم العمل على أساس النوع واضحة جدا. تتناقض حياة أنجو بشكل كبير مع حياة ريتا والتى تتمتع بحرية أكثر من أنجو، كما انها ليس لديها نفس العدد من الإخوة. إن الاختلاف يكشف تكيف عائلة ريتا مع الحياة فى بريطانيا حيث تتمتع الفتيات بشكل عام بقدر أكبر من الحرية مما تتيحه المجتمعات المسلمة عادة للنساء. ولكن، على الرغم من ان ريتا لديها قدر اكبر من الحرية من أنجو، فهى تعى بشدة بمشكلة الكذب على والديها عن مكان وجودها حتى يمكنها لقاء راجو. يمثل ذلك معضلة كبيرة بالنسبة لها: "ان ذلك ليس كالعبث مع جميع الفتيان. سيكون هذا خطأ. يقول النبى انه من الصواب ان أحب رجلاً واحدًا إذا كان صالحا. وراجو صالح. لكن من الخطأ أن اكذب. كيف يمكن لشيء أن يكون صوابًا وخطأ فى نفس الوقت؟ أعرف أننى يجب أن اخبر أمي"(٢ : ٣٧). لا تعرف ريتا كيفية التوفيق بين أشواقها الرومانسية وبين توقعات عائلتها المتعلقة بسلوكها وتقرر لصالح اللقاءات السرية. عندما تلاحظ هذه اللقاءات،

تتكشف علاقتها براجو ويتم إرساله إلى بنجلاديش ليتزوج من ابنة عمه أنجو. عندما تكتشف والدة ريتا القلادة التى أعطاها لها راجو وتواجهها بذلك، تتفتح لحظة من الاحتمالية حيث تخبرها امها أنه إذا تقدم راجو للزواج منها بالطريقة التقليدية، فانها لن تعترض: "حسنا، إذا اتصلت بنا عائلته فلن ابدى أى اعتراضات" (١١ : ٨٧). ولكن هذه الأنباء السارة تأتى بعد فوات الأوان حيث إن راجو قد ذهب بالفعل لبنجلاديش وعاد إلى بريطانيا كرجل متزوج. فى مشهد يحطم القلوب، تكتشف ريتا ذلك، وتواجه بديل زواجها من راجو، وهو الزواج من "هذا البغيض من دكا" (١٣ : ٩٦) كما تصف الرجل الذى اختاره لها والداها فى حال لم تطلبها عائلة راجو.

إحدى النقاط الأكثر إثارة للاهتمام التى تظهر فى هذا المشهد، حيث تعلم ريتا بزواج راجو من ابنة عمه، وانه لا يمكنه الآن أن يتزوجها، هى الطريقة التى تظهر بها ريتا منغمسة فى علاقتهما بشكل أكثر عاطفية من راجو[٣]. تفسيرات راجو لتصرفاته، بما فى ذلك فشله فى إخبار ريتا انه تمت إعادته إلى بنجلاديش من اجل الزواج، تظهر رفض قبول أية مسؤولية عن سلوكه. كونه ما زال صبيا، وفى كثير من النواحى غير ناضج [٤]، يقول لريتا "ان كل شئ تم ترتيبه " لاحظ استخدام صيغة المبنى للمجهول هنا، وانه لم يحدث ان وعدها بأى شيء (١٣ : ٩٧)، أن والديه أرادا تسوية الأمور بسرعة (١٣ : ٩٧)، وانه يعتقد انها كانت تريد الاستمرار فى الكلية بدلا من الزواج (١٣ : ٩٨)، وبلغ الأمر ذروته فى زعمه أن "ليس هناك ما يمكن أن أفعله حول هذا الموضوع" (١٣ : ٩٨).

سبقت الإشارة إلى إفراط ريتا العاطفى الخاطئ مع راجو مقارنة باندماج راجو العاطفى الأقل فى العلاقة بينهما سابقا فى المشهد الثانى عندما كان راجو متأخراً على إحدى المقابلات السرية التى قامت ريتا بترتيبها بصعوبة كبيرة بسبب الرقابة الشديدة التى يقوم بها والدها عليها كبنت أكثر من راجو لأنه ولد. تأخر راجو بسبب رفيقه الذى أحضر شريط فيديو قاموا بمشاهدته ونتج عنه خطأ. هذا العذر الذى يدل على الثقافة الذكورية، غير المتوازنة فى هذا المشهد المبكر من خلال هديته وهى القلادة، وهى سلاح ذو حدين لريتا نظرا لأنها تهدف إلى ارتدائها لإظهار حبها لراجو، وإخفائها حتى لا تتكشف لقاءاتها مع راجو أمام والديها. بالطبع، تكتشف أمها فى نهاية المطاف من خلال القلادة علاقة ريتا براجو. ولكن القلادة لا تعنى على ما يبدو أنها تعنيه -- عندما تواجه ريتا راجو فى المشهد الثالث عشر "ولكنك أعطيتنى هذه. (القلادة.) أعتقد أنك... "، ولكنه سرعان ما يعارضها بقوله "أنا لم أعدك بأى شيء" (٣: ٩٧)، مما يدل على انعدام قيمة الرومانسية، من منظور الذكور.

ويتضح هذا أيضا فى علاقته بأنجو. إنها، مثل ريتا، منغمسة عاطفيا مع راجو لأنه "لم يخبرها أحد أبدا، وبالتأكيد لم يسألها أحد أبدا لكنها أدركت أن الجميع كان يأمل دائما أن تتزوج راجو"(٤: ٥٦). توقع هذا الزواج يؤدى إلى أن أنجو تتخيل راجو "وعلى الرغم من أنجو لم تلتق براجو إلا أنها أسرت له بكل أسرارها فى محادثات طويلة معه فى الليل وحيدة فى السرير" (٤: ٥٨). رأت صورة فوتوغرافية له ولكن لأنه "كان يجرى... لم تكن واضحا" (٤: ٥٨)، فى

إشارة مجازية إلى حقيقة أن تصور أنجو لراجو غير واضح وغير دقيق. على الرغم من انه يبدو وسيما وهو من بريطانيا، البلد الذى تحلم به أنجو، "الحياة فى لندن مع الغسالة "(٥: ٦٣) [٥]، ينفجر هذا الحلم عندما يقوم راجو، الذى لا يريد حقا أن يتزوج، بصد أنجو ويعاملها بدون اهتمام مما يعبر بوضوح عن عدم تعلقه بها. إلى حد كبير، يجب أن تعلم أن المكان الذى سوف يعيشون فيه (ليدز يونايتد، وليس لندن) والغسالة (رغم وجودها فى المنزل، الا أنها لا تعمل) ليسوا كما تتخيل.

وعدم وضوح الصورة، وعطل الغسالة، والتفكك الذى تضطر أنجو للتعامل معه جميعها تصبح رمزا لتحطيم التخيلات الرومانسية عن الرجل الذى كانت ستتزوجه. بدلا من ذلك، تجد أنجو نفسها مستمرة فى دور كادحة العائلة كما كانت فى قريتها فى سيلهيت. كما تخبرها زوجة شقيقها عن كلمتها عن حماتها: انها ليست لديها بناتها ولذلك فهى تبحث عن زوجة ابن تساعدها. فقلت لها إنك تعملين بجد" (٦: ٦٥). بالإضافة إلى ذلك، راجو يرفضها: "ليلة أمس ذهب للنوم على الأرض. لذلك أخذت بعض البطانيات ونمت معه. حماتى تقول إنه غير معتاد على وجود زوجة. إنه عصبي. وتقول لى قومى بمدحه وارتداء الملابس التى يحبها، وأظهرى اهتماما بلعبة الكريكيت. لكن لعبة الكريكيت مملة، وكيف أستطيع أن أعرف ما يحب من الملابس؟"(١٢: ٩٠).

والعلاقة الحميمة مع راجو التى تستحضرها أنجو فى الذهن تذوب لان

راجو، لا يزال صبيا بشكل كبير. جعله والده شريكا له فى مطعمه وأعطاه سيارة كجزء من الوضع الجديد كرجل متزوج، راجو يستمر فى فعل ما يحب، غير مبال بالعجز العاطفى الذى يحزن أنجو، ويتوقع منها أن تتوافق مع الفوارق بين دور الجنسين فى المجتمع. عندما تحاول أنجو إرضاءه من خلال اتباع نصيحة والدته ولكن بسوء فهم لها، تقوم بارتداء الملابس الغربية (جيبة صغيرة وحذاء عالى الكعب)، يقول راجو مذعورا: "أنا لا أريد زوجتى أن تبدو هكذا. ولا أمي. إنها ستقتلك (١٣ : ٩٤). راجو يريد زوجة تقليدية. لكل من أنجو وريتا يحافظ على أن تكون قراراته محكومة بما تريده والدته. هكذا يقول لريتا: " إنها تريد شخصاً يربى الأطفال ليتحدثوا البنغالية" (١٣: ٩٤). من خلال زواجه أصبح راجو داخل نطاق النظام الذكورى البنغالى فى المجتمع ويتصرف وفقا لقواعده الاجتماعية والثقافية التى لا تعطى أية أهمية للمرأة الشابة أكثر من إنجاب الأطفال وخدمة العائلة، وخدمة احتياجات الذكور ولا تدع أى مجال لأى شكل من أشكال الخيال الرومانسى أو الرغبة. وتبدأ المرأة فى التمتع ببعض الاحترام فى مرحلة لاحقة عندما يصل زوجات أبنائها إلى المنزل حيث يصبحن فى وضع أقل منها، مما يمنح الأم بعض السلطة والمكانة[٦].

الأمر الهام هو أن المسرحية لا تؤيد سواء الزيجات التقليدية أو علاقات الحب كما تفضل النساء. ولكنها تركز على التناقض بين الرومانسية لدى الفتيات فى علاقاتهن وانعدام العاطفة لدى الرجال فى هذه العلاقات. وتوحى المسرحية بأنه داخل الثقافة البنغالية تكون الخيارات المتعلقة بالعلاقات محدودة لكل من

الرجال والنساء، وعادة ما يتم الاتفاق عليها عن طريق الأسرة [٧] ، ومع ذلك، فان حياة الرجل العامة وعلاقته بأقرانه من الذكور فى مجتمعه تكون ذات أهمية كبيرة فى حياته أكثر من علاقته بزوجته. بالنسبة للنساء، لا توفر علاقات الحب السرية ولا الزيجات التقليدية الرضا العاطفى الذى يرغبن فيه. تكون حريتهن مقيدة بشدة، ويعتمد وضعهن العاطفى إلى حد ما، على العلاقات التى يتمكن من إقامتها مع النساء الأخريات فى الأسرة والمجتمع. فى الحالات التى لا ينجح فيها الزواج التقليدى، يتم إظهار المرأة أسوأ من الرجل. لا يؤثر وضع راجو الجديد كرجل متزوج على سلوكه العام (يوافق على لقاء ريتا سرا، على سبيل المثال، ويضطر بناء على اقتراحها بالزواج إلى كشف حقيقة زواجه). بدلا من ذلك، يحصل على مكافآت مادية (سيارة وشراكة فى مطعم والده) لتأكيد وضعه فى تعزيز النظام الذكوري. فى المقابل، توضح المسرحية أن الزواج بالنسبة للنساء هو استسلام لشريك لا يرتبط بهن عاطفيا، والخضوع لأقارب الزوج داخل منزل والديه - المشاهد فى ليدز فور عودة راجو وأنجو من بنجلاديش تتخللها طلبات مستمرة بان تقوم أنجو بالأعمال المنزلية المختلفة كما تخبرها ام زوجها أن دورها هو إرضاء زوجها. على المرء أن يفترض أن نفس هذا النوع من الحياة فى انتظار ريتا عند زواجها من "هذا البغيض من دكا" (١٤ : ٩٦) الذى اختاره لها والداها.

تقدم المسرحية نوعاً معيناً من التداخل فى النقاش حول الزيجات التقليدية والإجبارية كما حدث فى المملكة المتحدة على مدى الفترة التى انقضت منذ السبعينات[٨]. تمت صياغة هذا النقاش من خلال صور بريطانية للزيجات

التقليدية بين الأشخاص من جنوب آسيا بدافع الانتهازية الاقتصادية والرغبة لإتاحة الهجرة إلى بريطانيا من دول جنوب آسيا[٩]، وكثيرا ما "تكون إجبارية على المرأة "(التى لا شك أنها كذلك فى بعض الأحيان)، [١٠] وتتناقض مع المساواة بين الجنسين، والاستقلالية الفردية وتقرير المصير، وحرية الاختيار، والليبرالية التى من المفترض أن تحكم الثقافة البريطانية. كما تشير برا (١٩٩٧): "تقدم العديد من الخطابات الأكاديمية السياسية والشعبية المعاصرة المرأة الآسيوية... على أنها "سهلة الانقياد" وضحية "سلبية " للعادات والممارسات "التقليدية"، وللرجال الآسيويين المستبدين"(٧٤). أظهرت أبحاثها التجريبية أن الغالبية العظمى من المراهقين الآسيويين الذين قامت بمقابلتهم يتوقعون أن يكون زواجهم تقليديا وان "العديد من المراهقين قالوا إنهم واثقون من انه لن يتم إجبارهم على زواج لا يريدونه" (٧٧). ان ارتفاع معدل الطلاق بين البريطانيين البيض الذى يشير إلى أن "زواج الحب" ليس بالضرورة كيانا ناجحا تم اعتباره سببا لعدم الثقة فى هذه العملية أكثر مما هو الحال فى الزيجات التقليدية.

تقدم **لعبة القلب** كُلاً من راجو وريتا وأنجو على ان لهم بعض الرأى فى اختيار شريك الحياة، ولكن يتم تقليص هذا الخيار، فى حالة راجو وريتا، بواسطة التهديد بفضيحة تنشأ عن الشائعات عن سلوك راجو من جهة، والكشف عن الصداقة بين ريتا وراجو من ناحية أخرى. عندما تكتشف والدة ريتا هذه الصداقة تقول لابنتها: "هل تريدين أن تجلبى العار للأسرة بأكملها؟ لأن هذا هو ما قد فعلتيه" (١١: ٨٥). هنا تصبح الأسرة بالإضافة إلى المجتمع فى حالة راجو

حجر الزاوية فى القرارات التى تتخذ بشأن كل من ريتا وراجو، أى أن كلا منهما يجب أن يتزوج، وأن عليهما أن يختارا شريك الحياة ولكن لا يتم اخبارهما بمن يختاران. يوافق كلٌ من ريتا وراجو على هذه العملية باعتبارها وسيلة لإرضاء أسرهم ولكى يظلوا محترمين داخل النظام الاجتماعى والثقافى لمجتمعهم. تقدم المسرحية بالتالى تعليقا على الفرق بين ثقافة يكون فيها الأسرة والمجتمع أساسيين لموقف الفرد، وتكون الجماعية أكثر أهمية من الرغبة الفردية، وثقافة أخرى، وهى الثقافة البريطانية، التى لا يكون فيها للأسرة او المجتمع القدرة على ممارسة سلطة مباشرة ومؤثرة على لحظة الزواج [١١]. إن الصدام بين تلك التوقعات والعادات الاجتماعية والثقافية لا تحل من خلال الاحتفاء بشكل واحد من أشكال العلاقات (زواج الحب أو الزواج التقليدى) يتم تقديمه على أنه متميز. وبالتالى تدحض المسرحية المواقف البريطانية التقليدية التى تقترح أفضلية الارتباط القائم على الحب. بدلا من ذلك، تقوم المسرحية بوضع البطلتين ريتا وأنجو حرفيا ومجازيا فى نفس الموقف فى بداية المسرحية ونهايتها. حيث يكون المشهد الختامى نسخة مباشرة من المشهد الافتتاحى، وتظهر ريتا وأنجو معا، فى محطة أتوبيس تتحدثان مع بعضهما البعض. من خلال حديثهما عن وضعهما تدركان أنهما شريكتين فى راجو، وفى الواقع، محنة العلاقة الصعبة. يمكن القول بأن بناء المسرحية، الذى يتمثل فى دائريتها التى تحدث من خلال حقيقة أن نهايتها تكمن فى بدايتها، يوضح على مستوى المجازى ليس فقط التشابه فى مواقف الفتاتين ولكن أيضا الفخ الذى يستتبع تلك المواقف وهو الزواج من رجل

غير مهتم عاطفيا فى علاقته. مقابل هذه القراءة يمكن وضع حقيقة أن كلا منهما تذهب إلى الكلية وتحضر الدورات الدراسية، حيث عقدت أنجو العزم على خلق فرص لنفسها داخل المجتمع البريطانى لتأمين زواجها، وريتا فى محاولة لدرء لحظة زواجها. يتم وضعهما فى الخارج، خارج المنزل، وعلى الطريق، فى حالة من التحرك. أما القراءة الإيجابية لهذه النهاية قد تجادل بأنهما واقعتان فى لحظة فرصة، ولكن غير متيقنتين من مصيريهما بعد تلك اللحظة.

اللغة وحيز الشتات

احد الجوانب الأكثر إثارة للاهتمام فى **لعبة القلب** هو نشره للغتين الانجليزية والبنغالية. هذا النشر الثنائى نادرا ما نراه فى إصدارات النصوص المسرحية فى بريطانيا. فى خاتمة المسرحية أوضحت كوبر بأن عدم معرفتها الشخصية باللغة البنغالية ومستويات الكفاءة اللغوية المتنوعة للانجليزية لأفراد مجموعة دراما المرأة البنغالية فى ليدز جعل من النشر الثنائى ضرورة. أثناء قراءتها فى البروفة فى مهرجان الكتاب الأول فى مسرح كروسيبل فى شيفيلد فى يونيو ١٩٨٨، "كانت بعض الشخصيات (تتحدث) طوال الوقت تقريبا باللغة الانكليزية والبعض الآخر باللغة البنغالية"(١٠٤). ومع ذلك، لأن الجماهير التى تجمع بين لغتين أمر نادر (الغالبية العظمى من رواد المسرح البريطانى البيض لا يتحدثون أية لغة من لغات جنوب آسيا، وليس جميع المشاهدين يعرفون الإنجليزية)، اختارت كوبر فى النسخة النهائية مزيجاً صناعياً للغاية، ولكنه مفهوم وسلس تماما، من الانجليزية

والبنغالية" (١٠٤). يضع هذا الانتقال البنغالية فى الإطار الثقافى الذى غالبا ما تكون مستبعدة فيه، وهو المسرح البريطانى، الشكل الفنى ذى الثقافة الرفيعة الذى له تاريخ طويل من الأحادية الثقافية ومجانسة التعبير الثقافى داخل نموذج غربى خاص[١٢]. إدراج البنغالية فى النص المسرحى المنشور، وهو إدراج يواجه القراء البريطانيين البيض ببنيات رمزية من غير المحتمل أن يكونوا على معرفة بها، يشجع القارئ أن يتعرف على الثقافات الأخرى التى تعمل داخل وخارج الإنجليزية، وليست باعتبارها مهمشة ومنفصلة عنها، ولكن باعتبارها جزءا لا يتجزأ من نسيج الثقافة البريطانية.

الأهم من ذلك، قول كوبر "مزيج سلس ومفهوم تماما"، يشير إلى القراء بقدر ما يشير إلى جمهور المسرح أن اللغة البنغالية، وجميع ما يصاحب تلك اللغة، ليست تعبيراً عن شيء غريب تماما وغير مفهوم، بل لغة موجودة بوصفها جزءا لا يتجزأ من الثقافة البريطانية. ويشير إلى كون اللغة البنغالية والثقافة البنغالية مفهومة، وبالتالى يتجاوز تلك القيود التى تفرض الاختلاف الجذرى بوصفه الوسيلة الوحيدة لفهم ثقافات الشتات. وبالتالى، كما يوضح جيلبرت وتومكينز "السلطة اللغوية المزعومة للإنجليزية على مدى قرون لم تعد تسود تلقائيا" (١٩٩٦: ١٧٢) ؛ بدلا من ذلك، فإنه يتم فتح إمكانية ديموقراطية الحيز اللغوى، الشفوى والمكتوب. تعكس لعبة القلب "التشريد اللغوى، فضلا عن الغربة المادية والثقافية"(جيلبرت وتومكينز ١٧٣) التى تتضمنها الهجرة عموما ?الحوار بين أنجو ووريتا فى محطة الأتوبيس يحمل شهادة قوية على ذلك ?وإمكانية التدخل

فى المساحات اللغوية الجماعية لصالح تقاسم تلك المساحات، بالمعنى الحرفى والمجازى. تجد كل من أنجو وريتا أنفسهما فى نفس موقف الأتوبيس، حيث تذهبان إلى نفس الكلية، وتشتركان فى علاقة بنفس الرجل، والتجارب الاجتماعية الثقافية المتشابهة التى تتضمن، فى جملة أمور، التعامل مع نفس الحيز الاجتماعى الثقافي. يؤسس الجمع بين الإنجليزية والبنغالية، عندما تحاول ريتا مساعدة أنجو فى العثور على الكلمات الإنجليزية الصحيحة للسؤال عن تذكرة العودة بالأتوبيس، للوجود المشترك للغات وكذلك الشخصيات داخل إطار جغرافى اجتماعى واحد. ويدعو الجمهور للمشاركة فى هذا الإدراك كما يدعوه إلى إدراك المحنة التى تواجهها ريتا وأنجو بينما تبدآن فى فهم التشابه فى وضعيهما.

الاختلاف حتى الموت

تلك المحنة المتمثلة فى الصدام الثقافى الذى يؤدى إلى قهر المرأة فى إطار الزواج تصبح إجبارية بشكل واضح فى مسرحية روخسانا أحمد أغنية للملاذ (١٩٩٠)، والتى كتبت، كما تقول المؤلفة، "جزئيا كرد فعل على قتل امرأة آسيوية فى ملجأ "(فى جورج لعام ١٩٩٣: ١٥٩) وقامت بجولة على الصعيد الوطنى فى عام ١٩٩١ . القتل المشار إليه هو قتل بالوانت كاور، "امرأة آسيوية شابة وأم لثلاثة أطفال "(مؤسسة ساوتول للأخوات السود ١٩٩٢: ٣١٤) التى قتلت فى ملجأ برنت للاجئات الآسيويات يوم ٢٢ أكتوبر ١٩٨٥ [١٤]. تذكر أحمد أن أغنية

للملاذ "ليست مسرحية وثائقية أو سيرة ذاتية"(١٥٩)، ولكن الإطار الواسع لقصة المسرحية يتوافق مع حالة تلك المرأة. جاءت كاور إلى الملجأ فى يوليو ١٩٨٥، بعد ثمانى سنوات من إساءة المعاملة من زوجها الذى تتبعها وذهبت إلى هناك مع رجلين آخرين لقتلها. عندما أدرك شركاؤه أنه كان ينوى قتلها (بدلا من السطو كما أكد لهما فى البداية) تخليا عنه وحذرا كاور من نوايا زوجها. أبلغ الملجأ الشرطة التى جاءت للحديث مع المقيمين فى الملجأ ولكن لم تتخذ أى إجراء آخر للحماية.



لوحة٩

جوانا بيكون فى دور ايلين وسايان أكاداس فى دور كاملا فى مسرحية أغنية للملاذ من إنتاج فرقة كالى للمسرح عام ١٩٩٠ .

وبعد عدة أيام فى وقت لاحق عاد زوجها كاور إلى الملجأ وطعنها فى الجبهة حتى الموت أمام أطفالهما [١٥] تمزج مسرحية أحمد تاريخ كاور مع الثقافات والفروق بين الجنسين. تدور أحداث مسرحية "أغنية للملاذ" ذات العنوان الرثائى الذى ينذر بوفاة راجيندر باسيل نظيرة كاور فى المسرحية، فى الملجأ ومنزل راجيندر. تتوقع المسرحية وفاة راجيندر وتصبح مشاهدها أقل فأقل فى فصولها الثلاثة إشارة إلى تناقص مدة بقاء راجيندر على قيد الحياة: يحتوى الفصل الأول على سبعة مشاهد، والثانى خمسة مشاهد، والأخير ثلاثة مشاهد فقط. النتيجة هى تسارع قوة الأحداث والكشف،، حيث تبلغ ذروتها، فى المشهد الأخير، فى اغتيال راجيندر. تقوم مسرحية "أحمد" ببناء الصدامات الاجتماعية والثقافية التى تستكشفها فى المسرحية من خلال عرض مجموعتين من الشخصيات فى الملجأ جنبا إلى جنب يتم استكشاف أوجه الشبه والاختلاف بينها: عمال الملجأ ايلين وكاملا (لوحة ٩)، وامرأتان من المقيمات فى الملجأ: سونيا وراجيندر. هذان الزوجان، يعملان كانعكاس وأضداد لبعضهما البعض، ويكشفان عن الاختلافات الثقافية الداخلية والمتبادلة بين النساء حيث يصوران قضايا الطبقية، والكفاءة المهنية، والمواقف الاجتماعية والثقافية التى تؤثر على العلاقات داخل وعبر الخلفيات المتنوعة. إنها توحى بأن أى افتراض للتجانس على أساس التقارب فى الطبقة والعرق، أو الجنس، أو الانتماءات المهنية هو فى أحسن الأحوال زائل ومؤقت ومن المرجح أن يكون خياليا. وبالتالى تؤكد المسرحية خصوصية موقف كل حالة فردية، من خلال كشف المأساوية عن قصتها، وعلى

ضرورة فهم تلك الخصوصيات داخل الإطار الأوسع للحاجة إلى الدعم التى تتخطى تلك الفردية. تقترح المسرحية أنه ليست هناك تحالفات سهلة ولكن أن شكلا ما من تكيف الاحتياجات الفردية مطلوب لتحمل جميع النساء اللاتى يشاركن فى الحماية والمساعدة التى يحتجن إليها.

يظهر المشهد الافتتاحى راجيندر تقيم فى ملجأ. هى امرأة باكستانية مسلمة من الطبقة المتوسطة، تتحدث البنجابية، جاءت إلى الملجأ مع أطفالها الثلاثة، فى أعقاب عنف واعتداء من زوجها. مثل سونيا، عميل آخر فى ملجأ وهى بيضاء من الطبقة العاملة، وقادرة على التعبير عن نمط علاقتها بشريكها جارى الذى يسيء معاملتها ولكنها لا تستطيع تركه، تحاول راجيندر ترك زوجها قبل ولكنها عادت إليه. ايلين، واحدة من العاملين فى الملجأ، جاءت إلى الملجأ لنفس الأسباب، وتحررت من زواجها بعد عدة محاولات لترك زوجها. النساء الثلاث يشكلن نمطا نموذجيا للعنف المنزلى لدوائر من سوء المعاملة، والمحاولات المتكررة للتحرر، وفى كثير من الأحيان عدم كفاية الدعم من السلطات للسماح للنساء بتغيير حياتهن(١٦). بينما تكون إيلين وسونيا قادرتين على التحدث عن تجاربهما مع المعاملة السيئة، لا تستطيع راجيندر ذلك. رفضها توضيح والاعتراف بما حدث لها علنا، والذى يقابل باستنكار قوى من العاملة الهندية كاملا، هو وظيفة لالتزامها تجاه خلفيتها الثقافية. لديها شعور قوى بالشرف والعار يتحكم فى سلوك المرأة وموقفها من الجنس. كما تلاحظ مؤسسة ساوثول للسود ما يلى: "مفاهيم الشرف والعار تسود بين الأسر الآسيوية، بغض النظر عن الطائفة

والطبقة"(١٩٩٧: ٢٢). المرأة التى تفشل فى الحفاظ على شرف الأسرة وتجلب العار على ذلك، تكون قد جلبت العار للأسرة بأكملها، وحتى الطبقة التى ينتمون إليها أو المجتمع بأكمله... لأن المجتمعات الآسيوية هى قريبة جدا متماسكة، تتخذ مفاهيم الشرف والعار دلالات إضافية. يعتمد التحكم فى النساء على توافق فى الآراء وتواطؤ المجتمع بأسره فى تعزيزهن والتحكم فيهن" (مؤسسة ساوثول للأخوات السوداوات ١٩٩٧: ٢٣).

يتضح هذا فى أغنية للملاذ. قامت راجيندر بإدخال مفاهيم مجتمعها عن الشرف والعار والتى تشمل، نتيجة لذلك، الفكرة القائلة بأن "من أين أتيت.... نحن نتعامل مع الأمور داخل الأسرة" (٣، ١: ١٨٢). المجيء للملجأ بالفعل يشكل انفصالا كبيرا مع هذا الموقف، ويشير إلى كيف يجب أن تكون الأمور بشعة فى منزلها. ولكن العمال، وخاصة كاملا، يفشلون فى قراءة وصولها فى ذلك السياق حيث إنهم هم أنفسهم ليسوا على دراية بالشرف أو العار. ومن ثم فهما فى مأمن من معناه والقوة التى يؤثران بها على راجيندر. بعد وصولها إلى الملجأ، لا تستطيع راجيندر الاعتراف لفظيا وعلنا بما كان يحدث فى المنزل لأنها تدرك أن من شأن ذلك أن يجلب العار لعائلتها. الإفصاح عن المشاكل فى حد ذاته، وأية مشاركة من السلطات الخارجية فى مثل هذه المشاكل يصل إلى درجة إشهار هذه المشاكل ويشكل نوعا من العار. ومن المتوقع دائما أن تلزم النساء الصمت إزاء أى مشاكل داخلية – وفشلهن فى القيام بذلك، يعد انتهاكاً لحرمة الأسرة والمجتمع، لأنه أمر مخز.

ومع ذلك، فى مشهد محورى فى الفصل الأول، توضح المسرحية أيضا أن التعامل مع الأمور داخل الأسرة يعنى على وجه التحديد، كما تؤكد مؤسسة ساوثول للأخَوات السوداوات، التضحية الفردية لصالح أيديولوجية العار التى تجعل النساء كبش فداء وضحايا السلوك غير المقبول للرجال. يظهر الفصل الأول، المشهد السادس راجيندر وهى تناقش محنتها مع أختها الأكبر منها سنا أمريت. يكشف هذا عن أن أمريت، التى ترتبط تماما بالقيم الاجتماعية والثقافية والأسرية لمجتمعها، هى بالتالى غير متعاطفة مع محنة راجيندر، وتوضح لماذا، فى نهاية المطاف، هذه الأشياء "لا يتم التعامل معها داخل نطاق الأسرة. لا تريد أمريت أن تترك راجيندر زوجها العنيف لأن هذا سوف يجلب العار للأسرة وتفسر رغبة راجيندر فى تركه كشكل من أشكال "الأنانية الغربية" التى سيكون لها تأثير على بناتها: "أنانيتك سوف تدمر بناتك، استطيع ان أؤكد لك ذلك. إنهن سوف يتعلمن كل الأساليب الغربية المرضية للاستمتاع بالذات" (١، ٦: ١٧١). عندما تسألها راجيندر فى يأس: "هل تفضلين أن أبقى فى الحديقة الخلفية؟ " تجيب أمريت:" الشرف دائما أفضل من العار، ولكن الاختيار لك بالطبع"(١، ٦: ١٧١). قسوة هذه الإجابة تسلط الضوء على إشكالية تواطؤ النساء مع البنيات الأيديولوجية التى تعمل على إخضاعهن، حتى الموت. أمريت على استعداد لرؤية أختها تضحى من اجل التمسك بشرف العائلة الزائف الذى لا يتعرض لأى سوء من جانب الرجل حتى إذا قام بأحقر التصرفات، كما يظهر فى المسرحية.

من حيث سلوك راجيندر داخل المسرحية، موقف أمريت وقوة مفاهيم الشرف التى تساعد على تفسير سبب رفضها لمناقشة الاعتداء الجسدى والجنسى الذى عانت منه على يد زوجها، والسبب فى أنها ترفض اشراك السلطات حتى عندما اضطرت للاعتراف أخيرا أن زوجها قد تحرش بابنتهما سافيتا جنسيا. تشرح موقفها لكاملا بالقول "الظروف التى يكون الإنسان فيها تجعل [الاختيارات] غالبا خارجة عن إرادته. مثل الولادة أو الموت" (٢، ١: ١٧٤). يوضح استخدام هذه التشبيهات التى تجنس اختيارات الحياة فى شبه دورة بيولوجية للحياة والموت خارج نطاق السيطرة الفردية محاولة راجيندر للتمسك بعض الإحساس بالالتزام بقيم مجتمعها رغم أنها أضرت بها بشكل سيئ للغاية بها. عندما تحاول كاملا إشراك السلطات فى التعامل مع مشكلة سوء معاملة، ترفض راجيندر السماح لها بذلك، قائلة: "أريد تجنب الفضيحة. إنها سوف تتزوج يوما ما. ولكن بعد ذلك أنت لا تعرفين ما يعنيه العيش داخل المجتمع" (٣، ١: ١٨٢). تحاول راجيندر حماية شرف ابنتها فى موقف قائم بالفعل لا يمكن الدفاع عنه [١٧] تحاول كاملا الإيحاء لها بأن هذا هو بالضبط "خصخصة" حياة النساء الذى يمنعنا من رؤية العنف العائلى فى سياق اجتماعى وسياسى وان قصتها هى شائعة بما يكفى... إنها جزء من نمط الرجال الذين استغلوا النساء على مر السنين" (٢، ١: ١٧٥).

ولكن راجيندر ليست مستعدة لرؤية هذا حتى إذا كانت هى التى ستدفع الثمن. تظل مغمورة كما هى فى القيم الثقافية لمجتمعها، وتحاول التمسك والحفاظ على ما يمكن من تعليماته. ترى مستقبل أطفالها راسخاً داخل المجتمع

الذى هم الآن على خلاف معه وتحتفظ طوال المسرحية بشعور من الاعتزاز بالهوية الثقافية والقيم التى ساهمت إلى حد كبير فى تعاستها. وبالتالى تحاول أن تحافظ على وهم الفرق بين نفسها وعائلتها وباقى سكان الملجأ. يروعها نقص الوعى الصحى فى الملجأ وعدم احترام المقيمين للحرص على تناول الطعام الحلال، أى فصل اللحوم ومنتجات الألبان. من خلال النظر إلى عاداتها على أنها أرقى، ترفض راجيندر السماح لأطفالها بالتعرض لوسائل الإعلام الغربية مثل التلفزيون والسينما لأنها، كما تقول "أريد لأبنائى أن يكبروا مع بعض الشعور بهويتهم. نحن مختلفون" (١، ٥: ١٧١).

تسعى راجيندر إلى تمييز نفسها عن سونيا، البيضاء من الطبقة العاملة وزميلة الملجأ والتى تحاول كسب بعض المال من خلال إحضار مقامر لأغراض الدعارة، وعن كاملا، العاملة "الهندية" فى الملجأ (قارن التقديم الذاتى لكل من كاملا وراجيندر فى اللوحات ٩ و١٠). لكن، بينما تحاول سافيتا الكشف لأمها أنها تعرضت لاعتداء جنسى من قبل والدها وأنها تفهم الإساءة التى عامل بها أمها، تخبر راجيندر أن سونيا "عاهرة" ولا "تخجل" من ذلك و"هى مسئولة عن جسمها" بينما "الزوجات يبعن أجسامهن أيضا، كما تعلمين. ولكن لرجل واحد... ولا يملكن السيطرة علي...... أجسامهن" (٢، ٢: ١٧٦). تصاب راجيندر بالصدمة من هذا التحليل، وتضرب ابنتها ولكنها تكون مجبرة على مواجهة أوجه التشابه بين وضعها ووضع سونيا. الاختلافات الطبقية والثقافية التى تكون راجيندر فى البداية قادرة على تنشيطها فى رغبتها فى أن تميز نفسها عن

سونيا لا تخص بنفس الطريق الاختلافات التى تحاول تأكيدها بينها وبين كاملا.
كاملا من خلفية عرقية مختلطة وفقيرة ولكنها تحولت إلى امرأة مهنية ذات جدول أعمال سياسى وهذا يفصل بينها وبين بلدها "الهند"[18]. وهى غير متزوجة، وحازمة، ولا تخضع لأى متطلبات للتراث الثقافى الهندي. عدم تمكنها من تحدث اللغة البنجابية أو أية لغة هندية أخرى ببراعة يجعلها بمعزل عن راجيندر، مثلما تفعل القيم التى تتمسك بها راجيندار. داخل سياق الملجأ هى تشكل لحظة معينة فى حركة الملجأ، تختلف عن إيلين، العاملة البيضاء التى جاءت فى البداية إلى الملجأ كمقيمة وظلت به لمدة أحد عشر عاما. كل من كاملا وإيلين عاملتان فى الملجأ. ولكن ايلين نموذج للمراحل الأولية من حركة الملجأ فى بريطانيا، الذى افتتحته جمعية تشيسويك لمساعدة المرأة التى أسستها إرين بيتزى عام ١٩٧١ [19].



لوحة ١٠

سيمون ناجرا فى دور براديب وكوسوم حيدر فى دور راجيندر فى مسرحية أغنية للملاذ من إنتاج فرقة كالى للمسرح عام ١٩٩٠ .

كونها ضحية/ناجية، بسبب التزامها بالقضية وإيلين هى عاملة أكبر سنا لم تمر بتجربة العنف المنزلى، الأمر الذى يجعلها تتعاطف مع النساء الأخريات ذوات التجارب المماثلة، ولكنها قامت بالعمل لسنوات عديدة، وهى أكثر تسامحا من كاملا. تحاول إيلين رؤية الأشياء من وجهة نظر المقيمين. إنها ليست مهتمة بفرض وجهة نظرها عليهم. كما أنه يتم بناؤها باعتبارها الشخصية الوسيطة داخل الملجأ والمسرحية. إنها مستعدة لكسر "القواعد للعملاء لتمكينهم من الإقامة فى الملجأ، وتعتقد أنهم بحاجة للمساعدة بدلا من مجرد المعلومات. إيلين لا تتوقع الكثير عن طريق التغيير وبالتالى تستريح من حالات مثل سونيا حيث يستمر العميل فى المجيء والذهاب ما بين الملجأ وشريك سيئ المعاملة. على الرغم من أنها هى نفسها تمكنت من التحرر من شريكها الذى يُسيء معاملتها فهى لا تتوقع أن جميع النساء الأخريات يكن قادرات على القيام بذلك. على النقيض من ذلك، كاملا لم تمر بأية تجربة عنف عائلى وهى حريصة على تحقيق التغيير بالنسبة للمرأة. وهى تفعل ذلك من موقف " ما هو الأفضل ". لا تكون كاملا مقتنعة تماما أن راجيندر تحتاج إلى مساعدة. على سبيل المثال، ترى بشكل خاطئ عدم إظهار الحزن من جانب راجيندر ومظهرها الذى يدل على أنها من الطبقة المتوسطة (كعلامات) لكونها آمنة من العنف المنزلى وبسبب تحاملها ونمطيتها تولى مصالح العملاء الأهمية الأولى، وهى سلطوية، وحازمة، وغير مكترثة لاحتياجات راجيندر الثقافية. نتيجة لذلك ترى راجيندر أن ايلين أسهل فى التحدث معها من كاملا، وأى افتراض للتقارب على أساس الخلفية الثقافية

المشتركة هو موضع تساؤل من قبل المسرحية. وخلال إحدى المشادات مع راجيندر عندما تشكك راجيندر فى آسيويتها، تقول لها كاملا: "لا يمكنك أن تنكرى على هويتي. لن أسمح لك. انتم أيها الناس بهذا الزى وتلك الرطانة القذرة وكل ما لديكم من يقين حول الكون، لا تستطيعون احتكار الهوية الآسيوية. لا يمكنكم تعبئتها ووضعها فى حاويات واستبعاد الآخرين. سأقوم بتعريف نفسى بالطريقة التى أريدها"(٣، ١: ١٨٣).

يكشف الجمع بين راجيندر وكاملا أن الهوية ديناميكية ومتغيرة. فنسخة كاملا من الآسيوية تختلف اختلافا جذريا عن نسخة راجيندر. ترتبط هوية كاملا بمظهرها، وبالتالى ليس الأمر متعلقاً بالاختيار ولكن أيضا بالوصف. بالإضافة إلى ذلك، داخل خيالها، هوية كاملا مرتبطة أيضا بماض جماعي وشخصي تاريخي خاص. فى وقت سابق تشرح لراجيندر: "هذه اللغة... يبدو أنها غير كافية. فالأسماء هى كل ما تركت لهم، وفى الكاريبي؛ للحفاظ على اللغات يبدو الأمر نوعا من العبث فى النهاية". تكشف كاملا أن تاريخها الشتاتى يختلف عن تاريخ راجيندر نظرا لأنها ليست من الهند ولكنها جاءت إلى بريطانيا من الكاريبي. وهى تقول لراجيندر: "لقد حاولوا أن يجعلونا هنوداً، فى بعض الأمور. لكن كان من الصعب، فليس هناك الكثير من العوامل المشتركة" (١، ١: ١٦٣). هذه الجملة تدل على تواريخ متعددة من التشريد والطرد التى تشكل مسارات الشعوب فى الشتات وتتهم فى الوقت نفسه مجانسة "?الآسيويين" تحت مسمى عرقي واحد لا يضع فى الاعتبار التنوع الذى هو الشتات. كما أنها توضح

سبب الاختلافات بين كاملا وراجيندر. "والسؤال "من أين أنت؟" [هنا] يهدد باكتساح واقع "أين أنت" "(Ang 2001: 34) ؛ حيث تمر كل من كاملا وراجيندرا، بطرق مختلفة، بتجربة "فكرة الشتات..كفكرة تجرد من القوة بدلا من منحها، كعقبة أمام "الهوية" بدلا مبدأ تمكيني" (Ang: 34). تسجل كاملا بعض الحنين لأشياء محددة ثقافيا من طفولتها مثل "الشالات الجميلة"، والأغانى الهندية، ورقصة كاثاك، لكنها تنفى هذا الحنين إلى الماضى بقولها "لا فائدة لي. من يهتم لهذا الهراء على أية حال؟" (١، ١: ١٦٤). فعلاقتها المحطمة بتاريخها تقودها إلى أن تكون غير متعاطفة مع أمثال راجيندر اللاتى يرغبن فى تعزيز الاستمرارية.

تشير المسرحية بقوة إلى أنها ليست الاستمرارية فى حد ذاتها، هى المشكلة، ولكن الاستمرارية التى تصحح ظلم الرجل للمرأة الذى يحتاج إلى الإنهاء. إنها تشير إلى أن شخصيات المسرحية التى تسعى للتكيف مع تلك البنيات القمعية، وخاصة راجيندر وإيلين، وسونيا، وسافيتا، تصبح جميعها ضحايا ذلك التكيف. تمكن زوج راجيندر من تتبعها وقتلها يعززه جزئيا عدم إشراك السلطات فى ما كان يحدث. تقدم المسرحية، بشكل حى من خلال تفاصيل القصص النسائية المختلفة، الاستجابة المحدودة للشرطة، وعدم رغبتهم فى بذل الجهد فى حالات العنف المنزلى. كما تم توثيقها بطرق مختلفة، وهذه ليست مجرد دالة تاريخ اعتبار ما هو عائلى شخصي وخارج الاختصاص ولكن أيضا دالة لممارسة التعددية الثقافية من خلال الافتراض بان المجتمعات الآسيوية سوف تنظم الأمور الخاصة بها والتى سوف يعتبر تدخل الشرطة فيها شديدة الوطأة ويحتمل أن

يكون عنصريا من خلال "التدخل"فى ما يفترض انه "عرف وممارسة"، تعبيرا عن "الاختلاف الثقافي"[٢١]. ومع ذلك، يؤدى رفض راجيندر لتدخل السلطات فى قضية الاعتداء على ابنتها، والذى كان من شأنه أن يؤدى إلى القبض على بارديب زوجها ومنعه من خلال إيداعه السجن، من الفوز بفرصة لقتل راجيندر، التى تمكن براديب من تتبعها وأطفالها وقتلها. وبالتالى تضع المسرحية مبدأ أن التعامل مع المعاملة السيئة والعنف الجنسى على أنها أمور خاصة لا يساعد على تأمين الضحايا، وأن هناك سياقات يكون فيها احترام الأعراف الثقافية المختلفة، الذى تمارسه إيلين بطريق الخطأ، يمكن أن يعرض حياة المرأة للخطر.

تماما كما تحاول راجيندر التصرف وفقا لقيم مجتمعها، فإن زوجها براديب أيضا يبرر سلوكه فى سياق نفس القيم. راجيندر تصاب بالرعب منه: "أنا أحاول الهرب من رجل خبيث، وقوى، وفظ مثل الثور؛ إنه يمكن أن يرى من خلال الستائر، ويمكن أن يسمع من خلال الجدران. أنا حقا خائفة منه." (١،١: ١٦٢) وصفها له بالقوة، والقدرة على التواجد المستمر، وبأن لديه قدرات غير عادية، يتم تقديمه فى المسرحية من خلال ظهور براديب بشكل متقطع، وبصورة مفاجئة، وصامتة (انظر لوحة ١٠). هذا الظهور يجعل الخوف لديها قائماً حتى عندما يكون زوجها غائبا. يتم تقديمه بشكل واقعى لإظهار مدى كونه واقعيا بالنسبة لراجيندر، ولإظهار مدى انشغالها بالتهديد الذى يمثله. وأخيرا عندما يظهر فى الملجأ لا يكون ظهوره صدمة للجمهور الذى سبق له فهم التهديد الذى يمثله

وجوده من خلال الظهور الصامت. يجعل المشهد الأخير من الواضح ببساطة ما قد حاولت المسرحية إقناع الجمهور به بالفعل، وهو أن براديب شيء لا مفر منه فى حياة راجيندر، وأنه أكثر تهديدا وربما أكثر عنفا من جارى صديق سونيا، حيث إنه فى موقف تدعمه ثقافة تمنح له ملكية زوجته وأطفاله. وهو غير نادم على ارتكاب جريمة القتل. يقول: "هذا ليس قتلا، بل هو حكم الإعدام، عقوبة لها على سلب ما كان ملكي.. إنها لا تستطيع أن تتركني، إنها زوجتي" (٣، ٣: ١٨٦). براديب لا يقدم سلوكه بوصفه شكلا من أشكال القتل بسبب الشرف، والانتقام من راجيندر بعد ان جلبت العار لأسرته بتركها له، وكشف مشاكلهم العائلية، كما تنفذ العقوبات فى حالة انتهاك حقوق الملكية المادية. ومن المفارقات، فى القانون البريطاني أن انتهاك حقوق الملكية فى كثير من الأحيان ينتج عنه أطول صور العقوبات، حيث يعاقب اللصوص أحيانا بأحكام أطول بكثير من القتلة، على سبيل المثال. زعم براديب بحقه فى ملكية زوجته وعائلته يدل على التعامل معهم كأشياء من جانبه، ويستعمل هذا كمبرر لقدرته على سوء معاملة كل من زوجته وابنته، وأخيرا قتل زوجته.

الدوامات الثقافية الداخلية

ميرا سيال فى سيناريو أختى وزوجة زوجى (فى George 1993) تنتج فكرة الصدام الثقافى بوصفه دوامة داخل الثقافة الواحدة بطرق تشبه إلى حد بعيد، وتختلف اختلافا جذريا عن المسرحيتين اللتين تمت مناقشتهما حتى الآن. إنها

تقدم شخصية فرح، وهى شابة مسلمة تتحدث الأردية وتنشأ فى بريطانيا وفى بداية المسرحية، تدير شركة سجاد ناجحة. لكنها تقع فى حب زميل مسلم، آصف شاه، الذي تبين أنه متزوج. ويثور سؤال حول ما إذا كان من الممكن أن تصبح زوجته الثانية، حيث إن تعدد الزوجات مسموح فى حدود الشريعة الإسلامية على الرغم من حظره فى القانون الإنجليزي. فى البداية، تهاجم فرح هذا الاقتراح من جانب أمها بعد أن أصبح مقررا حضور آصف لمقابلة والديها: "سحر آصف شاه العجوز يظهر مرة أخرى. يا إلهى، مع من تقف أنت؟ أحسنت، يا أمى. لا يمكنك أن تسمحى بزواجى من أغبياء القرى لمجرد أن أصدقاءك اقترحوا عليك ذلك. آصف غنى وأسمر ولذلك فهو مناسب... سوف أبدو رائعة فى الحريم، وإذا أصيب المهراجا بالملل، يمكنه مبادلتى بجمل!" (٥: ١١٣). فرح هنا تميز بين حياة القرية والحياة فى المناطق الحضرية، وبين الفتيان البسطاء فى بلدها الذين لا يعرفون شيئا عن الموضة وبينها كفتاة نشأت فى بيئة غربية وترفض أن يتم الإلقاء بها بين يدى رجل ذى أفكار تقليدية. حقيقة أنها تشير إلى اقتراحات سابقة للزواج تلقى الضوء أنها منحت بعض الاختيار فيما يتعلق باختيار شريك حياتها، كما حدث فى لعبة القلب. عندما تهاجم فرح فكرة أن تكون زوجة ثانية لآصف تثير أمها قضايا شرف العائلة والعار: "لقد ربيناكم هنا حقا، ولكن ألم نترك فيكم شيئا من الوطن؟... الشرف. الالتزام. واجب الأسرة. أشياء كنا نظن أننا قد علمناها لكم" (٥: ١١٣). تصبح والدة فرح قلقة بخصوص ابنتها وتبدو

محبطة عقب اكتشاف أن آصف متزوج من مريم ولديه ابنتان. استحواذ فكرة الرومانسية على فرح يجعلها تستسلم لتعليقات أمها الملطقة بأن زواج آصف هو "زوج مناسب لفتاة القرية... بالإضافة إلى أنه ليست هناك عائلة حقيقية" (٥: ١١٣). تقترح والدة فرح أنه "لن يكون رجلا فى نظرى إذا نسى مسؤولياته نحو [مريم] (٥: ١١٢). على الرغم من أن زواج آصف وفرح يتضمن تعدد الزوجات، فإنه لا يخالف القانون الإنكليزى لأن زواج آصف الأول لم يكن مسجلا فى بريطانيا. فقد أحضر مريم على أنها "ابنة عمه". "لقد كانا منفصلين عاطفيا لسنوات، وأبدت هى موافقتها" (٥: ١١٤) على الزواج من فرح. هذا التمثيل يثير إشكالية الزواج الذى يتم فى باكستان، وفقا للشريعة الإسلامية ولكن غير مسجل في السياق البريطاني. مؤسسة ساوثهول للأخوات الأفريقيات (١٩٩٧) وأمريت ويلسون (١٩٧٨) يقدمن بالتفصيل الصعوبات التى تواجهها النساء اللاتى يحضرن إلى بريطانيا من دول إسلامية بدون تسجيل زواجهن فى المملكة المتحدة. الأمر لا يقتصر على السماح بتعدد الزوجات الذى يقوم به آصف، ولكن تصبح هؤلاء النساء فى موقف صعب أيضا، وخصوصا إنه يمكن للزوج التهديد بإبلاغ سلطات الهجرة، وبالتالى يتم ترحيلها. وهكذا يصبح عدم تسجيل الزوج لزوجته وسيلة لممارسة التحكم فى الزوجة التى يزداد موقفها ضعفا من خلال الحياة فى ظل وضع غير قانوني. يصبح هذا الضعف واضحا فى مسرحية سيال من خلال الطريقة التى يتم التعامل بها مع مريم. حيث يتجاهل آصف وفرح

مشاعرها فى البداية ويعاملانها على أنها خادمة الأسرة. ذات مرة تخبر فرح:

ذهب آصف إلى انجلترا بعد أسبوع واحد من زواجنا. عشت لمدة خمس سنوات فى باكستان فى انتظاره... ثم جئنا هنا. كنت لا أعرف أحدا. كان آصف يدعي أننى خادمة عندما كان يحضر شركاء العمل لتناول العشاء. ثم ولدت الفتيات. لم أنجب له ابنا. كان محبطا. عندما اكتشفت وجود صديقات له قلت إننى لا أمانع. كن من النساء البيض فقط، ولذلك كنت أعرف أنه لا يهم.

(٤٤: ١٣٣)

التعاسة التى اضطرت مريم لتحملها تظهر هنا صراحة. مريم التى يحط زوجها من قدرها داخل مجتمع ذكورى متحيز ضد المرأة، يفضل الأولاد على الفتيات، وبطريقة عنصرية معكوسة من خلال المعاناة بسبب علاقات آصف مع النساء البيض، تمثل مريم نموذجاً شاذاً ولكن مألوف للزوجة المقهورة، كما تقترح هذه المسرحية. فى بقائها مع زوجة أخرى لزوجها، وهو عنوان المسرحية الذى يقدم امرأتين "كأختين"عندما يكون مناسبا لآصف، فضلا عن فكرة الإخوة استنادا إلى بعض أوجه التشابه بينهما، كانت مريم تأمل أن يصبح لديها "من تتحدث معه، وتذهب معه للتسوق، والطبخ معه. الأخت التى لم تكن لى أبدا، مع شيء واحد مشترك تحبه كل منا" (٤٤: ١٣٣). هذه الفكرة التى لا تعرض للتطلع

الذكورى نحو تعدد الزوجات، تقدم مفهوم الترابط بين النساء داخل الأسرة كتعويض عاطفى فى العلاقات التى تتضمن تعدد الزوجات. لأنها تعتمد فى نفس الوقت على افتراض ثبات حق الرجل فى تعدد الزوجات، وعلى مثالية الترابط النسائى الذى لا يتجاوز نطاق هذه المسرحية. تقدم مريم فرح إلى النساء الأخريات اللاتى يعشن فى أسر تقوم على تعدد الزوجات من أجل كسر طموح فرح الرومانسى بأن تصبح زوجة واحدة لآصف ولتقترح بدلا من ذلك ان الاشتراك فى الزوج أمر مرغوب فيه. تقول واحدة من النسا، هى فوزية: "الانجليز فقط هم الذين يعتقدون ان الحب يولد فى غرفة النوم. نحن معا على قدم المساواة. كل منا محبوبة. لماذا يجب أن نشعر بالخوف؟"(٤٩: ١٣٥). الصدام بين القيم التى تحاول مريم الدفاع عنها وتلك التى تحملها فرح يبدو واضحا. فرح التى تزوجت عن حب وإيمانا منها بأن علاقة آصف بمريم تجد نظيرتها فى مريم التى لا تستطيع منع زواج آصف من فرح، ولكنها تقرر أن تقاوم للإبقاء على آصف، ليس لأنها تحبه ولكن لأنها لا تملك مكانا آخر تذهب إليه إذا قرر آصف التخلى عنها.

يصبح زواج فرح وآصف ممكنا بفضل مزيج التقاليد الثقافية والمجتمعية داخل الجالية الباكستانية والصدامات الثقافية بين قوانين إحدى الثقافات (الإسلامية الباكستانية) والأخرى (البريطانية) بشأن الزواج. مريم هى أنجو فى هذه المسرحية، والتى تعتبر النقيض من فرح (مثل ريتا) فى بداية المسرحية (انظر الجدول):

مريم	فرح
زواج تقليدى من آصف	علاقة حب مع آصف
خلفية ريفية	تنشئة حضرية
من الوطن	اكتسبت أسلوب الحياة الغربي
ربة منزل	امرأة عاملة
تقتصر على الأمور العائلية	تشارك فى الحياة العامة
تقليدية	متطورة
ترتدى ملابس باكستانية	ملابس غربية

تمثل مريم وفرح الصدام داخل الثقافة المجتمعية الذى ينتج عن أنماط الهجرة التفاضلية والانتقالات. بنفس الطريقة التى تم بها إرسال رانو إلى الوطن ليجد زوجة هناك، تزوج آصف مريم فى باكستان، وأرسل يطلب حضورها بعد خمس سنوات. فى المقابل، كل منهما تعرف على صديقته فى بريطانيا استجابة للجاذبية التى تتمتع بها النساء الغربيات. ومع ذلك، كل من الرجلين غارق فى تقاليد ثقافية تميز الذكور وتجعل النساء خاضعات لهم. يعتمد هذا التميز على تواطؤ الرجلين مع القيم والتقاليد التى تمنحه التميز، ويستجيب كل منهما

لمطالب هذه التقاليد عن طريق القيام "بالشيء الجديد بالاحترام"، وهو الزواج وفقا لتوقعات مجتمعاتهم. فى هذا الصدد، يمثل آصف نسخة قديمة من رانو. رانو وهو شاب، ما زال يعتمد على الإمدادات المالية من قبل والده، وليس فى موقف التفكير فى الزواج من زوجة ثانية، فى حين أن آصف، باعتباره أكبر سنا ورجل ثرى، قادر ماديا على اتخاذ زوجة ثانية إذا رغب فى ذلك.

غربة النساء

التوتر الدرامى فى **زوجة زوجى** ينشأ من التجاور بين مريم وفرح. توافق فرح اليائسة من تحقيق أحلامها الرومانسية، على تعدد الزوجات مع آصف، فهى واهمة فى التفكير فى أن آصف، يرغب مثلها، فى علاقة بزوجة على أساس الحب والرومانسية. وسرعان ما تدرك أن أنوثة مريم الخاضعة، العائلية، التقليدية التى تحتقرها فرح فى البداية تحمل عوامل الجذب لآصف الذى يستسلم لاهتمام مريم السهل فى الوقت الذى يقاوم فيه مع رغبة فرح لتحقيق علاقة رومانسية بزوجة واحدة. فى نفس الوقت يصبح آصف بشكل لا مفر منه وغير مقصود، القاضى بين مريم وفرح اللتين تتنافسان على اهتمامه، مريم فى محاولة لضمان الأمن المالى لها ولبناتها، وفرح فى رغبتها فى تفعيل حلم الرومانسية الذى كان وراء موافقتها على الزواج. من أجل تحقيق غاياتهما، تبدآن، وخاصة مريم، فى استغلال بعضهما البعض، وأثناء المسرحية يحدث تبادل منظم لأدوارهما حيث إن فرح، التى تصبح حريصة على إرضاء آصف

لعلمها بسعادته بأنوثة مريم الخانعة، تبدأ فى لعب دور ربة المنزل الباكستانية التى كانت تحتقر مريم بسببه، فى حين تبدأ مريم فى ارتداء ملابس تناسب الأعمال التجارية وتتقدم بطلب للحصول على وظيفة فى شركة فرح، وينتهى بها الأمر فى نهاية المطاف إلى إدارتها. تبادل المواقف يتم ترميزه سيميوطقيا فى تغيير الملابس والمظهر الذى يحدث للنساء فى المسرحية: مريم، التى كانت فى البداية ترتدى شالاً وقميصاً ودوبات وكانت تبدو بدينة وقصيرة، ينتهى بها الأمر إلى ارتداء ملابس غربية تناسب الأعمال التجارية، بينما فرح كانت فى البداية أنيقة ترتدى ملابس الأعمال التجارية الغربية، ينتهى بها الأمر بدينة وقصيرة فى الملابس الباكستانية التى كانت ترفضها. هذه المتناقضات تتضح أكثر فى المشاهد ١٦و ١٠٠ و١٠١ . يركز المشهدان على آصف يقيم حفلا لأصدقاء الأعمال حيث يتم تقديم فرح كزوجة فى الأول ومريم كخادمة، بينما فى المجموعة الثانية من المشاهد تحتل مريم دور الزوجة الرسمية فى حين تصبح فرح الخادمة الكادحة.

لا تقدم المسرحية مجرد تبادل للأدوار بينما تقوم كلٌ منهما بالتنافس من أجل الاحتفاظ باهتمام آصف. فهى تسقط ثلاث مجموعات أخرى من الأصوات والتى تكون بمثابة تعليقات على الوضع. وهى أصوات بوبى، صديقة فرح الإنجليزية التى لا تستطيع فهم ما يحدث مع فرح ؛ وسابيا، والدة آصف التى ترأس الأسرة؛ وأصوات مجموعتين من النساء الباكستانيات فى نطاق الأسر التى تضم أكثر من زوجة، واحدة حقيقية والأخرى وهمية. بوبى تعيش فى موقف عدم فهم القبول التدريجى والانحدار من جانب فرح. كإحدى الرفيقات القريبات من

فرح التى ترتبط بها فى البداية بشكل كبير وتثق بها، تصبح بوبى المعيار الذى من خلاله يتم الحكم على انسحاب فرح التدريجى من المنظور الغربي. عندما تعلق بوبى على حقيقة أن آصف ومريم ليسا مطلقين، وأنها لن تتحمل مثل هذا الوضع، تعارض فرح هذا بقولها: "الأسرة، الواجب، المسؤولية... لقد ألقيت الكثير من الماضى بعيدا دون أن أحاول أن أفهم. نفعل الأشياء بشكل مختلف، يا بوبى"(١٨ : ١٢٠). ومع ذلك، فإن فهم الماضى ليس مثل محاولة العيش فيه. السبيل الوحيد أمام فرح للدخول فى شخصية مريم، التى تتصور أنها بشكل متزايد مرغوبة أكثر منها من جانب آصف، هو التخلى عن الارتباطات الغربية، وفى نهاية المطاف تقول لبوبى لا يمكن أن تراها بعد ذلك (٨٣: ١٤٦).

فى أثناء المسرحية تحاول مريم وفرح على حد سواء إعادة تعديل مواقعهما داخل منزل آصف من خلال تبادل الأدوار: تحاول فرح أن تصبح مثل مريم، وتحاول مريم أن تصبح مثل فرح. من خلال تأثير هذا النفى للذات، وتعديل وضعيهما، تقدم المسرحية تعليقاً معقداً بشأن الأدوار التى تعيشها كل منهما. وهى بذلك تشير بشكل أكثر وضوحا إلى إمكانية أداء هذه الأدوار، حيث تذكر بوضوح أنه من الممكن للمرأة أن تغير من نفسها أو تعيد توطين نفسها فى دور آخر. ومع ذلك، تتجاوز المسرحية إمكانية الأداء لتشير إلى الرغبة النسبية لكل من الموقعين، وهما ربة المنزل الباكستانية والمرأة الغربية العاملة. بينما تعيد مريم تعديل وضعها لتمارس دور فرح تكسب احترام زوجها ولا تستمر فى دور خادمة الأسرة الكادحة، والأهم من ذلك داخل المسرحية، أنها لا تشعر أنها يجب ان

تخدمه أو أن تخاف منه. يمكنها تحولها أن تتصدى لنفسها وتنال الاستقلال اللازم لمقاومة الاستعباد. فرح، من ناحية أخرى، تقل قدرتها على التصدى لنفسها، بل توحى المسرحية بأنها تصبح تقريبا مصابة بالفصام فى شعورها بالاضطهاد من عائلة آصف، وأنها تبدأ فى "رؤية أشياء مثل الحريم، كما أنها تترك نفسها بدون عناية شخصية، وتنزلق على نحو متزايد إلى وضع مريم داخل الأسرة. وبالتالى يرصد تعديل وضعها انحدارها، واغترابها عن الذات فى دور مريم ليس كمصدر للتحقق ولكن للتفكك والانعزال عمن حولها. وبالتالى تجعل المسرحية من الواضح أن وضع ربة المنزل الباكستانية "غير مرغوب فيه للمرأة، حيث يتسبب فى سجنها داخل حالة من إنكار الذات - والاحتقار والقهر والذل.

بعد أن تقوم مريم بتقديمها لفوزية وصديقاتها، تحاول فرح الدخول فى روح تعدد الزوجات والاعتقاد فى فكرة صداقة أو أخوة النساء. من خلال انعزالها عن الذين كانت تعرفهم من قبل مثل بوبى، ثم الحرمان من أمها بعد وفاتها تصبح فرح بدون أى شخص تثق فيه أو تتحدث إليه عن حالها. وتصبح عرضة لمحاولات مريم لقهرها فى دور ربة المنزل الباكستانية، وحديث صديقات مريم عن تعدد الزوجات، ومكائد حماتها. تماما كما ظهر باراديب لراجيندر فى أغنية للملاذ كتهديد خارجى يلوح فى الأفق، فإن الحريم الذى يمكن أن يضم أربع زوجات (العدد المسموح به للرجل المسلم) يبدأ فى الظهور لفرح، باعتباره تهديدا كما يحتمل أن يكون شعاراً مرغوباً فيه للأخوة التى لم تجدها فرح داخل أسرة آصف. أثناء توقفها أمام عرض لقصة "ألف ليلة وليلة" تقول فرح لبوبى:"فى

قصة أمى كل النساء معا،... سعيدات. يعشن فى حب والزوج هو الذى يبقى وحيدا" (٣٥: ١٢٨).

لا تحقق فرح ومريم أبدا مثل هذه الوحدة. بدلا من ذلك فإنهما تظلان حبيستين داخل إطار الشد والجذب، أثناء التنافس على آصف الذى هو بدوره غير قادر على التعامل مع كلتيهما. تؤكد سابيا، والدة آصف، ان إنجاب ابن سيكون عاملا حاسما فى الحفاظ على اهتمام ومودة آصف ولكن مريم لم تكن قادرة على إنجاب ابن. تصاب كل منهما باليأس فتلجآن إلى عراف و"ساحرة"، ماتا جى، الذى يقوم بتجهيز جرعات من الشراب لتحقيق ما تريدانه. وتستخدمان أيضا أدوية تعدها لهم سابيا. عندما تكتشف فرح أن أحد هذه الأدوية قد قتل أحد النباتات تنتابها شكوك عميقة فى الطعام الذى يتم إعداده داخل نطاق الأسرة. وتبدأ فى نفس الوقت فى الاعتراف بقوة مثل هذه التدخلات. تبدأ كل من مريم وفرح فى وضع الجرعات فى غذاء الأخرى، وتكون العواقب مأساوية. فرح التى تصبح حاملا تتعرض للإجهاض نتيجة لمثل هذا العمل، وفى مشهد يمثل ذروة الأحداث، يموت آصف بسبب جرعة وضعتها فرح فى إناء مريم، التى أصبحت حاملاً مرة أخرى، لإجهاضها.

ويظهر المشهد الأخير فرح ومريم، مثل أنجو وريتا، فى نفس المكان. وتصف الإرشادات المسرحية المشهد: فرح ومريم جالستين معا على السرير.

فرح بين ذراعى مريم منهكة. يدخل عمود من أشعة الشمس من

خلال الفواصل ويضيء وجهيهما، إنهما متشابهتان جدا، وجميلتان جدا. تتحدث مريم إلى فرح بهدوء كما لو كانت تحنو على طفل. فرح تغلق عينيها. مريم تهزها بلطف"

(١١٩ : ١٥٨).

كما هو الحال فى **لعبة القلب**، كل من الزواج التقليدى والزواج على أساس الحب والرومانسية يتم بناؤهما على أنهما يتعرضان للانهيار بسبب التحيز ضد المرأة الذى يكمن وراء العادات التى تسمح بالزواج التقليدى وتعدد الزوجات. وتجعل المسرحية من الواضح أن فرح ومريم ليستا مثل جيل آبائهم، ولا يمكن أن تعيشا فى نفس البنيات الاجتماعية التى يقبلها آباؤهم كقاعدة. فلا الرغبة الشخصية ولا السياق الاجتماعى يتوافق مع التقاليد التى عاش آباؤهم وفقا لها. مريم على استعداد لتحمل الزوجة الثانية ولكن ليس بالطريقة التى تجعلها مهملة وغير مساوية لها. يتحقق تحولها من ربة المنزل الباكستانية إلى امرأة مستقلة من خلال وصول فرح التى تتولى عبء إنجاب ابن بينما ترى مريم الفرصة سانحة فتستغلها لتأمين مستقبلها المالى من خلال الحصول على وظيفة مستقلة عن آصف وعن أى ضرورة للمحافظة عليه. كما تقول مريم لفرح: "أنا آمنة فى وجودك. أصبح هناك زوجتان، أى فرصة أكبر لإنجاب ابن. أنا الآن حرة يا فرح. ولم أعد خائفة منه" (٩٧: ١٥١).

من ناحية أخرى، يجب أن تدرك فرح أن ثمن تعدد الزوجات كبير جدا لدرجة

أنه ينتج عنه انحدارها الجسدى والنفسى الذى ينتهى بها إلى كارثة قتل آصف عن طريق الخطأ (الجرعة التى كان مقصود منها قتل مريم). فى حين يحث الحريم الخيالى على التعاون بين الزوجات، فإن فرح ومريم تكونان عاجزتين عن مثل هذا الارتباط. هذا الارتباط الذى سيعمل على دعم كل من تعدد الزوجات وعدم التوازن بين المرأة والرجل الكامن وراء ذلك، يظهر كخيال للمرأة والرجل. قول آصف "عاشت أمى مع زوجات أبى الأخريات لمدة عشرين عاما"(٤٠: ١٣١)، الذى يستخدمه كمبرر لاختياراته فى الحياة، يقوله عن جهل تام بمشاعر أمه. قلب سابيا، كما تقول هى نفسها "مصنوع من الحجر"(٢٥: ١٢٢-٣) تحول إلى حجر بسبب تجارب الحياة. عندما تعلق عاملة النظافة الأيرلندية الكاثوليكية مورين على عبارة "يا للنصيب" أى النصيب الذى حصلت عليه بالشكل الصحيح من خلال عدم "التعلق بالجنس"، تقول سابيا بالأردية: "[الجنس] ليس بالأمر الهام. يكفى أن تقدمى للرجل ولدا ليظل ملكك مدى الحياة" (٢٥: ١٢٢). هذا هو إرضاء الرجل ومحاولة تحقيق شيء تستحقين عليه اللوم أو الثناء وليس شيئاً مؤثراً، فى أى حدث (وهو إنجاب الطفل ذى النوع الصحيح)، الذى حول قلب سابيا إلى الحجر. بينما تراقب الدراما بين مريم، وآصف، وفرح التى تجرى حولها وهى تنكشف، تقول باللغة الإنكليزية: "واحدة أخرى من الجمبري تلقى على المشواة" "(٢٥: ١٢٣)، وهو تعليق يظهر فى البداية على أنه مقولة عشوائية التقطتها أثناء تعلم اللغة الإنكليزية. ولكنه، مع ذلك، تعليق على مصير النساء فى بلدها وثقافتها، التى تتشبث بها بعناد رغم الضرر الذى أوقعته بها.

فى نهاية المطاف، يكون آصف هو الجمبرى الذى يلقى على البساربى، الحريق الناتج عن الصدامات الثقافية التى تقع نتيجة للحياة بطريقة تقليدية فى بيئة معاصرة. هكذا تبنى شخصية آصف باعتبارها ضحية الصدامات الثقافية التى سعى لتجاوزها فى بيته. حيث إنه لم يتم تقديمه على انه فظ أو متعمد القسوة، ولكن فشله هو نتيجة عدم التفكير فى المعايير الثقافية التى يحاول أن يعيش فيها. فلم يحدث انه تساءل ما إذا كان من حقه ان تكون له علاقات أو عدة زوجات،أو ابن، أو أسرة تعمل لتلبية احتياجاته. إنه يريد لزوجتيه أن تكونا سعيدتين ويحاول أن يعاملهما على قدم المساواة، ولكنه لا يستطيع أن يدرك أن هذا الأمر يسلبهما الفردية والكرامة، ويجعلهما تتنافسان مع بعضهما ويدمر علاقته بفرح. مما له دلالته ان أحداث حلم الحريم تدور دائما فى باكستان فى جو مشمس. باكستان هنا ترمز للماضى والتقاليد التى لا يمكن الحفاظ عليها فى بريطانيا. فكريا، آصف، ومريم، وفرح يدركون هذا، لأنهم ينكرون تعدد الزوجات أمام شركاء آصف الإنجليز. وعندما تكشف فرح، نحو نهاية المسرحية، للضيوف المجتمعين فى المنزل أنها الزوجة الثانية، توبخها مريم قائلة لها: "هناك بعض الأشياء نحتفظ بها داخل إطار الأسرة لأن العالم الخارجي لن يفهمها" (١٠٥: ١٥٥). إنها بذلك تعترف بالصدامات الثقافية التى يحاولون التحايل عليها عن طريق الإنكار والصمت. ولكن لا يمكن أن يتم إنكارها، حيث يشير الموت المأساوى لطفل فرح من خلال الإجهاض المدبر وآصف لعدم استدامة العادات الاجتماعية التى تفتقر إلى دعم اجتماعى أوسع من الأقران، وبالتالى إطار العمل الذى يجعلها صحيحة.

فى الثلاث مسرحيات التى تمت مناقشتها فى هذا الفصل، وفى بعض المسرحيات الإضافية المذكورة فى الهوامش، يوضع الزواج فى آسيا تحت المجهر كموقع رئيسى للصدامات بين ثقافتى الشرق والغرب، خاصة فى تأثير ذلك الزواج على النساء. فى كل مسرحية تحاول النساء التوفيق، ولكن دون جدوى فى معظم الحالات، بين التقاليد التي نشأن فى ظلها والتي تقوم على أولوية الأسرة والمجتمع، والشرف، والعار كقيم تحكم تصرفات الفرد، والموقف الغربي الذي يدعم الفردية، وتقرير المصير، والمساواة بين الجنسين، والاستقلال الاقتصادي للمرأة. إلى حد كبير، لا تركز أى من المسرحيات على الزواج الإجبارى لأنه مثار انتقادات من المعلقين الغربيين. بدلا من ذلك، فهى تبرز إشكالية بنى القيم التى تزرى بالمرأة إلى حد القتل (كما يحدث فى **زوجة زوجى**)، أو الموت قتلا (كما فى **أغنية للملاذ**). الإشكالية التى تفرض نفسها هى الإفراط فى العاطفية والرومانسية من جانب النساء فى علاقاتهن بالرجال، وهو ما لا يقابل بالمثل من جانب الرجال. بهذا المعنى تكون المسرحيات معادية للرومانسية بشكل قوى، حيث إن النظام العاطفى الذى يقوم عليه هذا الإفراط يتطلب التمحيص والمراجعة. وهكذا فإن الصدامات الثقافية فى المسرحية تتناول بشكل كبير الصراعات بين الشرق والغرب وبين المناطق الحضرية والريفية، والتقليدية و"الحداثة"، وحول النوع وهو البعد الذى غالبا ما يتم تجاهله فى المناقشات الخاصة بالصدامات الثقافية.

(٦)

عنصرية الجنس

قدم لنا الفصل السابق ضمن سياق الصور المسرحية للزواج التقليدى رصدا للسياسات الجنسية التى تظهر فى بعض المسرحيات المعاصرة لكاتبات مسرحيات آسيويات، وبالتزامن مع ظهور تساؤل عن هذه السياسات الجنسية فى أعمال الكاتبات المسرحيات الآسيويات، بدأت هؤلاء الكاتبات الكتابة عن الأشكال المختلفة للحياة الجنسية، وبالتالى تحدى الجنس التقليدى سواء داخل أو عبر الثقافات. نظرا لتاريخ الهيمنة والخضوع والاستغلال والقهر الذى يحكى الماضى الكولونيالى لبريطانيا والذى يظهر بوضوح من خلال العنصرية التى تتخلل حاضرها، فان جميع الصفات الجنسية، بما فى ذلك العلاقة بالجنس الآخر، تكون عنصرية كجزء من تفاعل معقد بين الجنس والعرق والنوع كما تظهر فى المجتمع البريطاني. تكتسب هذه العنصرية شدة محددة عندما تكون الصفات الجنسية المختلفة على المحك. كما توضح ساجرى ضيريام: إن تطور رحلتى من غير مثلية إلى مثلية هى فى نفس الوقت رحلة ساخرة تحولت خلالها من هندية مختلفة وصامتة إلى غربية صاحبة هوية واضحة" (١٩٩٤ : ٢٦). وبالتالى سنركز فى هذا الفصل بصورة رئيسية على مسرحيتين، كتبتهما كاتبات مسرحيات بريطانيات من أصل مختلط، انبثقت كلاهما من لحظات مختلفة جدا من السياسة المثلية والسوداء. ترجع مسرحية **أضواء وظلال** لجاكى كاى (١٩٨٥ ؛

نشـرت ١٩٨٧) إلى مـرحلـة مـا قـبل المادة ٢٨ [٣]و أيام مـا قـبل الانـحـراف ومـا قـبل نظريات الأداء والأدائية.

تعـرض المسـرحـيـة صـعـوبات سـرية وإخـفـاء المثليـة مـع البـحـث فى الرؤى العنصرية وسياسة الصداقة النسوية. من ناحية أخرى يتم استخدام مسرحية **خنادق الخطيئة** لفاليرى ماسون جون (١٩٩٨؛ نشرت ١٩٩٩)، بالكامل فى سياسة الحياة الجنسية من ناحية الأداء داخل بنى السلطة العنصرية المعبر عنها بوضوح والتى تعمل سواء داخل العرق الواحد أو بين الأعراق وكما سأناقش فيما يلى، تعيد تمثيل وكذلك بحث ديناميكيات الهيمنة والخضوع التى تعكس الأشكال التاريخية للرق والعبودية. وبالتالى تشهد المسرحيتان تحولات فى سياسة المثلية والهوية، وتعيدان تمثيل القمع العنصرى / والقهر الجنسى فى أثناء التساؤل عن معنى الهوية[٤].

تشكيل *الهويات*

فى تعقيبها على أضواء وظلال كتبت كاى ما يلي: "فى جميع مسودات هذه المسرحية انتابنى هاجس التسمية. ماذا نطلق على أنفسنا كمثليات ونساء سوداوات؟ كيف نحصل على أسمائنا؟ كيف نؤكد أسماءنا؟ ما هى أسماؤنا الماضية؟"(٨٢). هنا يتضح السؤال الذى اكتسب شهرته فى الكتابة النسوية (المثلية) [٥] على جانبى المحيط الأطلنطى خلال الثمانينيات من خلال إصدارات مثل مسرحية زامى لاودرى لورد: تهجئة جديدة لاسمى (Watertown MA,

(1982؛ التى نشرت لأول مرة فى المملكة المتحدة من قبل دار نشر شيبا النسوية، لندن، فى عام ١٩٨٤)[٦]، والنظرية النسوية: من الهامش إلى المركز (١٩٨٤) لبيل هوك [٧]، وهل أنا هذا الاسم؟ لدنيز رايلى (١٩٨٨)[٨]، له أهمية خاصة فى سياق مضاد للهيمنة، وينبع من تاريخ القمع، ويتحدى الاتجاه نحو التكتل الأحادى الذى تقوم عليه الثقافة السائدة. كما تكتب كاي: "تحكى كل شخصية قصة اسمها. وأيضا تبحث عن اسم آخر. إنها فى حالة تغير مستمر، وتعيد تقييم هويتها، وتسافر للماضى إلى الذاكرة، وإلى الأمام إلى الإمكانية"(٨٢). يكتسب هذا البحث عن اسم وهوية أهمية بالغة، كما توضح مسرحية أضواء وظلال عندما تكون الهوية محل سؤال، فى حالة تغير مستمر، تمزقها علاقة غير خطية بتاريخ الشخص[٩]. يتضح هذا التمزق، بشكل ما، فى مناقشة جيل دولان الموجزة لمسرحية جاكى كاى أضواء وظلال. تعليق دولان على المسرحية متضمن فى دراسة عن المسرح تسعى إلى استكشاف، من بين عدة أمور، إمكانيات تقديم المثلية فى إطار واقعي. تعرف دولان المسرحية "بقصة خروج"(١٩٩٣ : ١٤١)، وتؤكد وهى تكتب من منظور أمريكى شمالي: "الشخصيات النسائية السوداء الأربعة تقرأ على أنها وضعيات نمطية فى نضال من أجل التحرر الجنسى والعنصرى اللذين هما دائما على خلاف" (١٤١). تصف دولان ببساطة الشخصيات الأربعة "بالسوداء" و، من خلال إسناد "الوضعيات النمطية"، إليهم يتعزز وضعهم فى المكان الذى يبدو انه ثابت فى حين يكون العكس هو القضية، أى كيفية خلق حيز، وكيفية تأكيد الهوية، وذلك من موقف عدم استقرار وعدم

تحديد للهوية. كما توضح المسرحيات بالتفصيل، أن هذه الحالة من عدم الاستقرار مستمدة من المعايير الثقافية التى تفرض صوراً عنصرية وجنسية خاصة باعتبارها المهيمنة، وفى نفس الوقت اعتبار جميع أشكال الاختلاف عن تلك المعايير على انها "الآخر"، بدون تاريخ، بدون مكان.

تشترك المسارات الشخصية لكاى وماسون جون فى الخصائص التى تؤثر تأثيرا ملحوظا على المسرحيات التى تقومان بكتابتها. إن كاى كما تم تقديمها بشكل مؤثر فى مجموعتها الشعرية أوراق التبنى (١٩٩١) عن سيرتها الذاتية هى ذات أصل مختلط الأصل (كان والدها نيجيرى، ووالدتها اسكتلندية بيضاء)، تم تبنيها من قبل أسرة بيضاء وهى طفلة. تصف ميسون جون نفسها بأنها "من الشتات الأفريقي... ولدت فى كامبردج"(١٩٩٥: الفصل الثالث عشر): قضت فترة فى منزل بارنادو قام بتربيتها أبوان بالتبنى من البيض، كما قضت بعض الوقت مع أمها السوداء السادية (١٩٩٩: ٨-٩). وبالتالى لكل من كاى وماسون جون تاريخ ممزق فيما يتعلق بأسرهم الأصلية، وتجربة داخل التربية والتبنى مختلطة الأعراق. هناك كاتبة مسرحية ومؤدية مثلية أخرى معاصرة من بريطانيا، وهى مايا تشودرى، مثل كاى تأتى من خلفية مختلطة الأصل. فى مسرحية "أداء العيش" (١٩٩٨)، تصف تجربتها على النحو التالي:

> أنا من أصل مختلط الأصل والتراث والنسب. تعلمت فى سن مبكرة أداء هويتى بعد تلقى السؤال "من أين أنت؟". تراوح نص الأداء بين:

"اسكتلندا، مــاذا تظن؟ " إلى "والدى من منطقــة البنجــاب" "إلى "والدى من الولاية على الحدودية الشمـالية الغـربيـة فى باكسـتان وأمى من كينت وذات أصل اسكتلندى وفرنسى، ماكلارن بالقرب من أبردين".

(١٠)

فى تقـديم تشـودرى، يكون أداء الهـوية العـرقيـة، دائمـا مسـتـمـداً من وضع الانعزال "كآخر"، كأنه فى حاجة إلى تفسير، تسبق أداء الهوية الجنسية: ١٠ "فى وقت لاحق، عندمـا اكتشفت أن هناك هوية جنسيـة، تعلمت أن أقول "صـديقتى تعيش فى شيفيلد" كرد على سؤال "هل أنت متزوجة؟""(١٩٩٨ :١٠).

تاريخ ممزق

يتم إظهـار الحـاجة إلى أداء الهوية - حيث المفـردات نفسـهـا على التسعينات وأثر مسرحية جوديث بتلر **متاعب النوع** (١٩٩٠) فى تشكيل جدل الهوية فى هذا العقـد ومـا بعده - بشكل واضح فى مسـرحـيـة كـاى **أضواء وظلال**، والتى تصـور أوبال، التى "نشـأت فى منزل فى هـامبشـاير"(١: ٦١) وهـى مختلطة الأصل؛ وبيث، وهـى امرأة مختلطة الأصل والدهـا من سانت فنسنت ووالدتهـا إنجليزية (١: ٦٥)؛ وعـائشـة، وهـى من جبـال الهيمـالايا وهـاجر والداهـا إلى إنجلترا عـام ١٩٥٣ (١: ٦٢)؛ ويومى وهـى من نيجيـريا (١: ٦٥). وبالتـالى تشـتـرك كل من عـائشـة ويومى

فى تجربة الهجرة والأصل الوحيد فى حين ولدت كل من بيث وأوبال فى بريطانيا وهما من أصل مختلط. إن الشخصيات التى اجتمعت معا خلال هذه المسرحية تشبه الشخصيات فى مسرحية **رقصة ليونورا** من حيث تنوع الهويات العرقية التى تمثلها. يقمن باستعراض تاريخ أصولهن خلال المشهد الافتتاحى للمسرحية، وهى علامة على الرغم من أنه يمكن وصف بريطانيا فى الثمانينيات بأنها متعددة الثقافات لم يغن هذا التعدد فى الثقافات عن الحاجة الاجتماعية والثقافية المفروضة لتعريف الذات إذا ما اعتبر الشخص بأى شكل من الأشكال مختلفا عن القاعدة، أى لم يكن انجليزياً أبيض. يصبح أداء الهوية العرقية على خشبة المسرح وسيلة لجعل المهمة اليومية لهؤلاء الذين ينظر إليهم على أنهم الآخر والتى وصفتها تشودرى أعلاه، واضحة ثقافيا مما يشكل عملية تكرارية فى مجتمع عنصري. تصبح هذه المهمة اليومية أكثر صعوبة بشكل كبير إذا لم يتوافق الأفراد مع خطابات التاريخ العائلى والعنصرى التى تتطلب تفسيرات فردية للأصل، حتى الأسرة التقليدية. فى **أضواء وظلال** يكتسب أداء الهوية العنصرية أهمية خاصة نظرا لأنه يحدث داخل مجموعة من الأقران الذين لهم تواريخ متباينة تماما، على الرغم من ذلك. النساء الأربعة فى المسرحية يشرن إلى أسرهن الأصلية، وبخاصة أمهاتهن وأصلهن الأنثوى، [١١] ولكن لا تظهر أسرهن أبدا على خشبة المسرح. هذا على النقيض تماما من العديد من المسرحيات السابقة التى نوقشت فى هذه الدراسة، التى كان أساسها العلاقات والصراعات بين الأجيال[١٢]. فى المسرحيات المثلية التى يتم تحليلها هنا، تعيش الشخصيات

الأنثوية خارج ذلك الإطار الجيلى فى مجتمع من الأقران، والذى يلعب فى كثير من الأحيان دور الأسرة فى دوائر المثليين والشواذ، ليس من حيث التكوين البيولوجى القائم على علاقة الدم، ولكن من حيث توفير البنى العاطفية والاجتماعية وغالبا الاقتصادية التى تحكم العلاقات الأسرية(١٢). وهكذا فى **أضواء وظلال** يتعرف الجمهور على شبكة من أربع صديقات يجتمعن فى مكان غير محدد ولكنه خاص؛ فى **خنادق الخطيئة** السياق هو ناد للمثليين فى لندن وغرف نوم اثنين من الشخصيات؛ فى **الشظايا** (١٩٩٧) لمايا تشودرى تتركز الأحداث فى مكان عمل مثلى مختلط الأعراق قليلا ما يشار إليه، فهى تعمل نجارة، حيث تطلب المرأة التى تصبح حبيبتها عمل تابوت لها. وبالتالى تركز كل من المسرحيات الثلاث على المجموعة المتباينة من الأقران كموقع يتم فيه استكشاف الهويات العرقية والجنسية وتفاعلها، وتبتعد عن قضية الصراع عبر الأجيال التى تكون بارزة للغاية فى مسرحيات أخرى لكاتبات سوداوات وآسيويات.

أحد مضامين التركيز على مجموعة الأقران هو القطيعة مع التاريخ الشخصى للفرد التى تأخذ أبعادا عنصرية وجنسية حيث تسعى الشخصيات المختلفة إلى فهم أنفسها وهوياتها. ليست هذه هى القطيعة المسبقة للكفالة أو التبنى، أو الاغتراب عن داخل الأسرة الأصلية، ولكنها قطيعة جديدة ترتبط بالاعتراف بهوية جنسية مختلفة. كما تصفها آنا ويلسون، وهى روائية وناقدة مثلية: "يصف مصطلح الخروج الانتقال بعيدا عن ثقافة مكان الميلاد نحو إعادة

إدراك الهوية داخل مجموعة متشعبة غير مبنية على الأجيال" (١٩٩٢: ٨٠). بالنسبة ليومى، وهى واحدة من شخصيات مسرحية أضواء وظلال، ليس "الخروج" هو ما يتطلب هذا الانتقال ولكن التوصل إلى اتفاق مع مثلية صديقاتها. ينطوى هذا على إعادة تقييم معرفتها بعائلتها، وتذكر القصص التى كانت ترويها لها والدتها: "لا أريد أن اجرى بعد الآن. كنت أتذكر شيئا أخبرتنى به والدتي. قالت لى أنها كانت تعرف نساء فى نيجيريا كن يعشن مع أزواجهن ولكنهن كن يحببن بعضهن البعض. وقالت: يا الهى لقد أذهلنى ذلك، إنه من المؤسف أنهن اضطررن للاختباء، من المؤسف أنهن لم يتمكن من العيش معا فى العلن، إذا كان ذلك ما يريدون" (٢: ٧٩). يعتمد تحول يومى من خائفة من المثلية إلى محبة للمثلية على إعادة الاندماج فى وعيها بالتاريخ الذى قامت بقمع ذاكرته ولكنه يشكل جزءا من تراثها من جانب أمها. يمكنها تأكيد هذا التراث أن تنتقل من موقف رفض إلى موقف قبول المثلية. من ثم تتأكد فكرة خط جهة الأم كمصدر للتجديد والقوة الشائعة فى كتابة الكاتبات السوداوات من الشتات الإفريقى والهندى الغربى، كما تتأكد رؤية ويلسون لكتابات اودرى لورد ?أن الروابط الأسرية التى تهتم بها يومى مرة أخرى هى لمجتمع تمت إعادة تشكيله: العودة ليست إلى نفس المكان" (١٩٩٢: ٨٥). إن المكان، على أى حال، هو مكان خيال، لكنه الآن يحتوي على مثليات وهذا هو الذى أدي إلى تغييره.

يظهر الارتباط بالماضي فى شكل التاريخ الشخصي لكل من الشخصيات الأربعة، وهو الماضي الذي يشكل الحاضر ويمارس سلطة كبيرة على خيال

الشخصيات، بوضوح مرارا وتكرارا فى **أضواء وظلال**. تعبر كل من عائشة وبيث عن الرغبة فى العيش ليس فى قطيعة من تاريخهما ولكن فى استمرارية معه، تلك الاستمرارية المستمدة إلى حد كبير من التوفيق بين جميع جوانب النفس بشكل عام وتأكيد كل تلك الجوانب داخل المجتمع والأسرة. تقول عائشة: ?أريد أن أسافر إلى هناك / وأضم الماضي إلى الحاضر / أن أقابل بالترحاب، ولا أكون غريبة وأن اشعر بالراحة" (١: ٦٢) وتقول بيث: "يوما ما أريد أن أكون قادرة على أن أكون نفسي مع جميع المقربين لي" (٢: ٧٣). لكن الخوف من المثلية، المفترضة أو الحقيقية، يمنع عائشة وبيث وأوبال من الكشف عن أنفسهن تماما، تاركة أوبال مع "أنا وأشباحي" (٢: ٧٣)، وبيث مع "فترات مختلفة من الماضي. جميع شخصيات بيث المختلفة"(٢: ٧٣)، وعائشة تتوق إلى مكان لا تستطيع (العودة) إليه. إنهن جميعا يتشبثن بتاريخ الاغتراب، الذى بدأ قبل تاريخهم الشخصي. هكذا تصف عائشة وصول والديها إلى بريطانيا: "فى البداية كان هناك حلم العيشة الكريمة والفرصة والتعليم. جاء والداي إلى هنا عام ١٩٥٢ للعمل والادخار، ثم العودة إلى الوطن ذات يوم. كانوا ضيوفا مدعوين ولكن سرعان ما تبين لهم أنهم يعاملون كأنهم لصوص" (١: ٦٢). تخشى عائشة، التى ولدت فى الخارج ولكنها نشأت فى بريطانيا، من اغترابها عن وطنها الأم: "إن ذلك يجعلنى أريد أن أضحك عندما أسمعهم يتحدثون عن أننا نتولى... لقد تولوا هم كل شيء حتى لساني... أحيانا أشعر بالقلق... أنني لن أكون مقبولة فى وطني. وأنهم سوف يسمونني الانجليزية! (١: ٦٢). إن عائشة محاصرة بين

ثقافتين، إحداهما هى التي تحلم بالعودة إليها والأخرى هى التى تعيشها. إنها تخشى من تجربة الاغتراب العكسي، من أن تصبح غير مقبولة من قبل ثقافتها الأصلية.

إن التحويل إلى آخر الذى قد تشتمل عليه تسميتها انجليزية بالنسبة لعائشة ينعكس فى قلق أوبال بشأن علاقتها المثلية مع بيث: "ماذا سيقولون إذا عرفوا جميعا؟ أوبال، أوبال الودودة اللطيفة منحرفة! كيف تبدو المنحرفة؟" (٢: ٧٣). وبالتالى يتم إقامة تواز بين قضية الهوية العنصرية والهوية الجنسية، مما يسلط الضوء على كيف أن التباين يوضح الأعراف التى نخضع لها والتى بدونها لن يتم تسجيل تباين، واستيعاب تلك الأعراف من خلال الخوف الذى يولده تحرير قيودهن.

عنصرية الهويات المثلية

الهوية الجنسية لعائشة لا تتم مناقشتها مباشرة وهى فى المسرحية ليست مرتبطة بأية علاقة. ومع ذلك، فهى من أصدقاء بيث المثلية ويصبح من الواضح أنها تنجذب ليومى التى تأخذها فى عطلة للنساء فقط. يومى، من ناحية أخرى، هى أم وحيدة تعتقد ان المثلية الجنسية هى رذيلة بيضاء غير طبيعية. عندما تواجه بالمداعبة المثلية فى العطلة الخاصة بالنساء تقول: "لم أر فى حياتى من قبل امرأتين تقبلان بعضهما... والنساء السوداوات أيضا! لم أكن أعتقد أننا أنتجنا أمثال هؤلاء" (١: ٦٤)[١٤]. وهنا يظهر البعد العنصرى للتمييز المثلى حيث

تنأى يومي بالنساء السود عن المثلية الجنسية، وتربط بينه وبين الانحطاط الغربي الأبيض. وتعبر عن ذلك من خلال سطور عن الخوف من المثلية الجنسية: "مطلوب بتهمة القتل! لقتل النسل. تقول الشرائع الإلهية: أن ذلك ليس طبيعيا. الإيدز هو انتقام الله من البشر... الرجل والمرأة. آدم وحواء. هذه هى الطريقة التى من المفترض أن تكون" (١: ٦٧). على الرغم من أن هذه الكلمات منطوقة من شخصية، وفى لحظة من التنميق والعنف، يتميز تفاعل يومى مع بيث على وجه الخصوص باستيعاب المشاعر الكامنة وراء هذه الكلمات. إنها ترى الأشياء باللونين الأسود والأبيض، وتقول لبيث: "لطالما شعرت بالأسف على أطفال الزيجات المختلطة" (١: ٧٠).

تجد يومى التباين صعبا. في المسرحية تتعرف على الموقف المنسوب إلى الملكة فيكتوريا من المثليات[١٥]. عندما تقول: "ما الذى تفعله هؤلاء المثليات؟ فمن السهل أن نتصور ماذا يفعل الرجال ولكن النساء، النساء. إن الفكرة تسبب اضطراب المعدة الوطنية" (١: ٦٧). فى كلام يومى الأخير تفسر المثلية الجنسية على انه عدم وطنية؛ وفى سطورها السابقة تصفها بأنها "غير طبيعية" وبأنها إبادة جماعية، أو "قتل النسل". وبالتالى توحى المسرحية بأن موقف يومى هو جزء من تقليد ثقافي يساوى الأمة والعرق بالطبيعة الجنسية[١٦]، والذى أيدته الأساطير المسيحية وتم تعزيزه عن طريق التواطؤ الاجتماعي الذي يفرض الصمت والخفاء على أولئك الذين قدر لهم أن يكونوا مختلفين: "إذا كانوا يريدون أن يفعلوا هذا النوع من الأشياء فينبغى أن يفعلوه وراء أبواب مغلقة" (١: ٦٤). تظهر قوة هذا

الأمـر شبـه الليبـرالي فـي المسرحيـة من خـلال حـقيـقـة أنه على الـرغم من أن الشـخـصيـات المثلية فيهـا يفـوق عـددهـم عـدد يومـى المؤيدة للعـلاقـات الجنسيـة الطبيـعيـة بنسبـة ثلاثة إلى واحـد، تركـز ديناميكيـة المسرحيـة على كيف يمكن أن تخـرج كل من عـائشـة، وبيث، وأوبال إلى يومي. تتعـزز هذه المسألـة بتعلق عـائشـة بيـومى، الأمـر الذى يؤدي بعـائشـة إلى "حمـاية" يومى مـن بيث واتخـاذ موقف أكثـر حزمـا تجـاه المثلية ويمنـع عـائشـة من إخبـار يومى أنهـا تحـبهـا، وبالتـالى إسكات عائشـة. ومن المثير للاهتمـام، وربما من الغريب، بالتالى، فمن النساء اللائى لسن من أصـل مـخـتلط - عـائشـة ويومى - هم اللتـان دون شـريك فى المسـرحيـة، والإفـراط فى الهوية الفـردية من جـانب يومى تبعدهـمـا عن بعضـهمـا البـعض. في المقـابل فـإن النسـاء اللواتـي تسكن "بين الاثنين"، من أصل مـختلط، اللاتي توصلن إلى مثلية العلاقة بحيث يصبح فى النهاية نموذجا ليومي:

> أنا أصـور [المثليـات] قـبـيـحـات وحيـدات إن كـان لي فـقط قليـلا من التعـاطف وأنا لا يمكن أن أرى أحدا أو يبتسم لى والحاجـة مثل بيت وأوبال تبحث جيدا معا... (٢: ٧٩)

فى خنادق الخطيئة تخضع يومى بالتالى لعملية تحول ينطوي على الاعتـراف بأن بيث وأوبال مـثليـات وهذا لا يشكل تهـديدا لهـا: "هذا لا يحـدث بين عـشيـة وضحـاهـا، أليس كذلك. فى إطار هذه العيون. رأيت ما رايت... لقد نبذت الكثير بعيدا عن بصـرى. أحيـانا يكون هذا نعيمـاً " (٢: ٨٠). إغواء الإنـكار هو بوضـوح

هنا كما تلمح يومى إلى وسائل الراحة. لكنها أيضا يجب أن تقارن فرحة بيث وأوبال ببعضهما البعض مع افتقارها إلى شريكة وهو الثمن الذى دفعته لذلك الالتزام.

يصبح التزام يومى ممكنا بفضل إحساسها بالهوية العرقية الواضحة، فإحساسها بذاتها كامرأة من أصل نيجيري ليس محل جدال، ويزودها بدرع لتجاهل ما هو حق أمام عينيها. يظهر هذا بوضوح فى حوارها مع أوبال (١: ٧٠-١) عن تراث أوبال المختلط حيث تستخدم مصطلح "هجين" لوصف أوبال. تقول بيث غاضبة: "إن هذا يحط من قدرها - إنه مثل كل تلك الأوصاف المروعة الأخرى:الهجين، المولد" (١: ٧٠)(١٧). تشير هذه الكلمات إلى الخطابات العنصرية لاختلاط الأعراق وعلى هذا النحو تعبر عن التراث الكولونيالى الذى كيفته يومى من خلال دمج قيمها. تحولها نحو نهاية المسرحية إلى الاعتراف بإشكالية طريقة رؤيتها للإشارات تجاه إمكانية "الهوية بوصفها إستراتيجية واعية يحملها الفكر النقدى الصحيح" (Dhairyam 1994:26). حيث لا تشير كلمة "صحيح" إلى الصحة السياسية ولكن صحة تحديد موقع مضاد للهيمنة، ناتج عن الاستخدام النقدي للقيم والمواقف، والنظم اللغوية التى ورثها الفرد وشارك فيها، ومع ذلك فإن مثل هذا الاستخدام النقدى يتطلب الإرادة للتغيير، وخاصة فى سياق يكون فيه الوضوح محل نظر.

تؤكد إشارة يومى إلى رؤيتها الضيقة على أهمية المظهر فى تحديد ما يراه

المرء.. عليه فإن ما يكون مرئيا على الفور هو الهوية العرقية للشخصية، والتى هى موضوع النقاش فى الأجزاء الأولى من الفصل الأول، حيث تتكشف مسألة الهوية الجنسية تدريجيا فى سياق المسرحية. كلاهما هويات مجسدة ولكن إحداهما منقوشة على سطح الجسم بينما الأخرى ليست كذلك بالطبع [١٨]. هذا هو ما يجعل إسكات مثلية عائشة وبيث وأوبال ممكنا. ومع ذلك، بالرغم من الدليل الذاتى الواضح على تجسيد المحددات العنصرية، تتطلب كلٌ من الهويات العرقية والجنسية فى هذه المسرحية "خروجهما" حيث إن أيا منهما ليست فئة مستقرة، كما تشهد المسرحية. إن عملية الخروج العنصرى والجنسى ليست محايدة، بل إن عنفها - نظرا للقيم المتباينة المنسوبة إلى الهويات العرقية والجنسية المتنوعة - يشكل تهديدا لكل من "الداخلي" و"الخارجي" على حد سواء، مما يولد الخوف من الرفض من ناحية والخوف من تجاوز الحدود (الخيالية على نحو فعال ولكن تؤخذ على أنها واقعية) من ناحية أخرى. وبالتالى تدعو مسرحية أضواء وظلال الجمهور لمواجهة أوهامه العرقية والجنسية عن طريق الحوار بين مختلف الشخصيات والنظر فى العلاقة بينهم. أنها توحى بأن الشخصيات ذات الأصل المختلط مثل بيث وأوبال والتى يشتمل تاريخها على قابلية التنقل العنصرى من المرجح أن تكون أكثر انفتاحا على أنماط الحياة الجنسية المتباينة من شخصيات مثل يومى المقهورة من قبل نظام معرفى للعنصرية والتمييز على أساس الجنس والذى يترك الجميع فى أماكنهم ويقوم بالإبقاء على وهم الحدود. هذا هو، بشكل ما، ما يلمح إليه كل من عنوان

المسرحية، أضواء وظلال، وبنائها وأسلوبها ولغتها، وأدواتها المسرحية.

"أضواء وظلال" مصطلح تصويرى، يشير إلى توزيع الضوء والظلال فى الصورة التى تعتمد فى تأثيرها على تلك الأشكال بدلا من اعتمادها على اللون. يعرفه قاموس أوكسفورد المختصر للغة الإنجليزية" ١ . نمط من الفن التصويرى الذى يتم فيه تمثيل الضوء والظلال فقط؛ الأسود (أو البنى الداكن) والأبيض... ٢ . امتزاج الكتل المضيئة والمظلمة فى صورة". تشير إرشادات كاى المسرحية إلى تصوير الضوء والظل من خلال الديكور حيث تكون الأرضية هى قطعة من القماش الرمادى، والكراسى والمقاعد مطلية باللونين الأبيض والأسود، و?والخلفية هى مونتاج من المناظر الطبيعية والصور الفوتوغرافية الغريبة. ولونها الرئيسى هو اللون الرمادى الشاحب" (١:٥٩). يزداد ذلك فى المسرحية عن طريق استخدام الأضواء الموضعية التى تولد تبايناً مباشراً بين ما يسلط عليه الضوء والظلام المحيط به، كل منهما تأثير هام للإضاءة والتى تنشأ من خلال عملية واحدة. يوضح هذا جدلية الإقصاء والإدماج، والإظهار والإخفاء التى تحدد الهويات العرقية والجنسية للشخصيات على المسرح، موضحا أن الرؤية وعدم الرؤية هما عمليتان متزامنتان وتعتمدان على بعضهما البعض. تتعلم يومى تدريجيا كيفية تعديل رؤيتها بالأسود والأبيض للتكيف مع كل من الهويات العنصرية والجنسية القابلة للانتقال وقبول الاختلاف، اللون الرمادى الذى يولده الاختلاط.

فى تعليقها على المسرحية، تناقش كاى "الجمع البائس بين الواقعية والرمزية"(٨٢) الذى كان واضحا فى مسودات سابقة من المسرحية. بالنسبة للنسخة التى تم نشرها فإنها بالتالى قررت وضع "مزيداً من التأكيد على ما هو رمزي". هذا يتناغم مع إدراج اللغة الشعرية فى المسرحية، والابتعاد عن "بعض من الطبيعية المسطحة والثقيلة التى ظهرت بشكل غير مريح فى المسرحية" (٨٢). مثل غيرها من الكاتبات المسرحيات السوداوات، تعترف كاى بتأثير مسرحية نتوزاك شانج "من أجل الفتيات الملونات" والتى تكتب عنها أنها قد أعجبتها الطريقة التى جعلت بها شانج "الشعر يعمل كمسرح"(٨٣). تصف دولان مسرحية أضواء وظلال بأنها "تمزج حوارات شعرية راقصة طقسية تتعامل مع نظرية المعرفة للنسوية الثقافية وقصة واقعية ومشاهد استكشاف تجريبى مبدئى لاختيار مثلى تقوم به المرأة" (١٩٩٣: ١٤١). ويمكن أن يكون الجزء الأول من هذا الوصف، فى الواقع، "من اجل الفتيات الملونات" التى هى بالطبع تهتم أيضا باستعادة الذات والوصول للهوية من جانب النساء السوداوات، تم إسكاته. عمل كاى المسرحى[١٩] مثل مايا شودرى [٢٠] على سبيل المثال، يستخدم الشعر والكورس والحركة داخل وخارج الشخصيات من خلال استخدام ضمائر المتكلم والغائب للحديث عن نفس الشخصية، من اجل تفجير الإطار الطبيعى الذى هو قوام مسرح الاتجاه السائد حتى اليوم. لدينا هنا "الثورة فى اللغة الشعرية" طبقا لجوليا كريستيفا والتى هى عنصر أساسى فى تمثيل الهويات المختلفة، وذلك فى

الاحتفاء بالنسب من جهة الأم، وفى إبراز صوت مؤنث معين. هذا على ما يبدو تأكيدا لوجهة نظر دولان أن "الواقعية لا يمكن أن تلائم الملونين، وذلك لأن النموذج الذى تقدمه يعكس المؤسسة الاجتماعية للبيض، التى يهيمن عليها الذكور، وأسر الطبقة المتوسطة... ويهمش الافتراض الخاص بالجنس الطبيعى للواقعية أيضا المثليات والمثليين، لأن الشكل يفترض مسبقا وجود ترتيب يتعلق بالأسرة التقليدية" (١٣٩) [٢١]. تؤكد دولان أنه حيث تظهر الأصوات المختلفة فى الدراما الواقعية، تكون فى حوار مع هيمنة الجنس الطبيعى التى تفوز فى نهاية المطاف فى استئناس هذا التباين الذى ينطوى عليه هذا النوع من الدراما.

بقدر ما تظهر هيمنة الجنس الطبيعى فى **أضواء وظلال** فإنها تفعل ذلك من خلال إبراز قيمها بواسطة الشخصيات التى تناضل لإيجاد التوازن الذى يمكن أن تعيش فيه هوياتهم العرقية والجنسية بدون لوم. وجدت بيث نوعا من التوازن من خلال تأكيد ذاتها على أنها سوداء ومثلية. ومع ذلك، يتم اختبار ثقتها الشخصية فى تلك الهويات فى المجال الاجتماعى حيث يكون من المتوقع أن تقوم بإسكات وإخفاء إحساسها بالذات، وإنكار حياتها الجنسية وتبنى - مقارنة بيومى، على سبيل المثال - موقف الدونية بسبب وضعها كامرأة ذات أصل مختلط. ترفض بيث لن تفعل ذلك وهذا الرفض لتمرير (كمؤيدة ضمنا للعلاقات مختلفة الجنس) من ناحية، والرضوخ أمام نسب يومى لهوية عرقية معينة ومهينة لها من ناحية أخرى، والتى تصبح حافزا من أجل التغيير داخل المسرحية. إن حزم بيث، على سبيل المثال، يمكن أوبال من مواجهة هوياتها العرقية والجنسية،

وإلى تجاوز الخوف من الرفض الذى يطارد حياتها اليومية. إن بيث خارج صوان الملابس، واحتفالية لهويتها، قادرة على الاعتراف بأمها البيضاء وبأنها مثلية.

تعيش عائشة بين النساء، ولكن معزولة داخل صوان الملابس. وتجد أوبال الارتباط من خلال الانفتاح على بيث، وتجد يومى الارتباط من خلال قبول الاختلاف. يشعر الجميع بالحاجة إلى إدراج أنفسهن من داخل مكانتهن داخل مجتمع الأقران من النساء إلى داخل مجتمع يتكون من أكثر من جيل. تقرر بيث، على سبيل المثال،إنجاب طفل. فى هذه الرغبة تعارض كل الشخصيات بشكل مباشر زعم ويلسون أن "التقاليد التى تتصورها أو تتخيلها المثلية لا يمكن أن... تكون تقاليد عائلية" (٨٠)، من حيث إن كل الشخصيات فى المسرحية ترغب فى تكوين الأسرة ولكن ليست الأسرة التقليدية القائمة على الجنس التقليدى. تخبر أوبال بيث، على سبيل المثال: "أنت الأسرة الوحيدة التى لدى، بيث، الوحيدة التى يمكن أن أدعوها المنزل" (١: ٦٧). يتوقف لقاؤهما الأول على فكرة الاعتراف المتبادل الذى يرتبط على المدى البعيد بالألفة (الوهمية). تقول بيث: "هناك شيء ما جعلنى أشعر بأنني فى منزلي" (١: ٦٣) وتؤكد أوبال "أحيانا تقابلين شخصا... وتشعرين وكأنك كنت تعرفينه طوال حياتك. أشعر بذلك مع بيث" (١: ٦٣). يبنى تقاربهما جزئيا على تجربتهما المشتركة الخاصة بالأصل المختلط وجزئيا على انفتاحهما على المثلية. يصبح هذا التقارب هو القياس الذى تستند عليه أفكار "المنزل" و"الانتماء" كمواقع نفسية وعلائقية للاستقرار. تبنى العلاقة بينهما وبالتالي على أساس الاعتراف المتبادل بالتشابه أو التماثل القائم على أساس

تقاسم حيز الهوية ذات الأصل المختلط. يعتبر هذا الاعتراف بالنسبة لأوبال الرجوع إلى النفس الذى يوازي اعترافها بأنها ذات أصل مختلط، والذي ينطوي على تأكيد وقبول تلك الهوية مختلطة الأصل. فى المسرحية تكون دعامة أوبال المهيمنة هى مرآة تحدق بها مرارا وتكرارا. مبدئيا، تقوم المرآة بتسجيل الانفصال بين ذات أوبال الوهمية والذات التى تواجهها بها المرآة: كان وجهى صدمة بالنسبة لي. كان عقلى يعتقد أن بشرتى بيضاء، وأن أنفى رفيع. تصورت أن شعرى كان مجعدا بسبب تجعيده. كلما رأيت نفسى، أجد أنني:

لى بشرة بلون القهوة واللبن وعيون حائرة داكنة، وأنف مسطح. ويهمس لى صوت ما من المرآة: لا أحد يريدك، ولا عجب. تظلين تعتقدين أنك بيضاء حتى تنظرى إلى.

(١: ٦٥)

فى خيال أوبال، يختلط هجرها بواسطة أسرتها الأصلية وأسرتها بالتبنى مع حالة انخفاض مكانة النساء السوداوات والملونات فى مجتمع عنصرى لتشير إلى أن الاثنين مترابطان. وطريقتها فى التعامل مع ذلك الأمر هى فصل العقل عن الجسم، والحفاظ على خيال من البياض الذى يمنعها من قبول جسدها على أنه ذاتها. وبالتالى تقوم المسرحية بتقديم رجوع مزدوج إلى الذات، رجوع إلى كل من الذات العنصرية والجنسية التى يتم فيها قبول كل منهما كجزء من عملية شفاء (جزئية) واكتشاف لقيمة الذات.

يتميز تمثيل كاى للرجوع إلى الذات عرقيا وجنسيا فى أضواء وظلال بخطابات النسوية المثلية التى كانت سائدة خلال السبعينات وأوائل الثمانينيات، على الرغم من أنها لا تقتصر على هذه الفترة - وإنما هى متكررة ونموذجية فى مرحلة "الخروج" للهويات المثلية[٢٢]. وهى تشمل قضايا الوحدة والعزلة (يقدم الفصل الأول سردا كلاسيكيا لطالبة مثلية وحيدة تبحث عن تقديم نفسها فى الكتب، ووقوعها فى الحب مع معلمة، ثم عثورها على النوادى المثلية (١: ٦٦)، وحضورها ورش عمل للنساء فقط التى تقدم دورات فى المهارات العملية مثل النجارة، فضلا عن دورات استكشاف الحياة الجنسية للفرد؛ [٢٣] وملاءمة العلاقة طويلة الأجل، ومقاومة النسوية المثلية للزواج كمفهوم ومجاز للعلاقات المثلية (انظر ١: ٦٧). فى بحث هذه القضايا، تستخدم المسرحية أدوات يتم توظيفها بشكل شائع فى أشكال معينة من المسرح النسوى فى هذه الفترة الهدف منها هو الانفصال عن التقاليد الواقعية المرتبطة بالمسرح البورجوازى ومن بينها التحرك داخل وخارج الشخصية والسرد والموسيقى الحية والأغنية ومفهوم التكرار من خلال تكرار البداية على انها النهاية. تقول كاى فى كلمتها الختامية: "لم يكن الزمان والمكان امرين هامين. الأهم هو ما يحدث وما يكون قد حدث" (٨٢) وهذا يقترح "الوقت الهائل" الذى تثيره جوليا كريستيفا على أنه نمطى "لزمن النساء" والذى يحاول تعميم ما يكون من عدة وجوه محددا تاريخيا. وهكذا يكون معبرا عن موقف"الأخوة النسائية امر عالمى" و"القمع الشامل للمرأة" الذى

حرك ووحد لفترة من الزمن العمل النسوى داخل إطار ما يسمى بالموجة الثانية من النسوية. ومع ذلك فإن مسرحية أضواء وظلال تقدم تفاصيل لحظة معينة فى التاريخ الشتاتى فى بريطانيا وهى اللحظة التى كان فيها المهاجرون من الجيل الأول والثانى من أفريقيا وآسيا وجزر الهند الغربية بارزين فى المشهد الشتاتى فى بريطانيا. هذا المشهد يتغير بينما تتحول أنماط الهجرة وبينما تعيش أجيال متعددة من مجموعات مختلفة من الناس فى بريطانيا.

مناطق المنحرفين جنسيا

تنذر **خنادق الخطيئة** لفاليرى ماسون جون بعهد مختلف تماما عن ذلك الخاص بألوان وظلال. ويشير عنوانها لفترة تاريخية مثلية، هى التسعينات، عندما كانت كلمات مثل "دايك"، وهى التى لا تظهر فى أضواء وظلال، على سبيل المثال قد تم استخدامها كجزء من تأكيد هويات المثليين جنسيا التى أعقبت حاجة مجتمعات المثليين للرد على حملة مرض نقص المناعة البشرية "الإيدز" وردود الفعل الاجتماعية والثقافية ضد المثليين جنسيا بحسم وفخر، وموقف يقوم على المواجهة. يشير العنوان أيضا إلى اختلاف الحياة الجنسية المثلية فى أن "الخطيئة" تشير إلى الأنشطة السادية والماسوشية التى تركز عليها المسرحية. بينما تقدم مسرحية كاى سرداً للشخصيات بالاسم فى بداية المسرحية[٢٤]، وتجعلها تكشف عن تاريخها للجمهور كقصص داخل المسرحية، تضع جون ماسون شخصياتها فى سياقات عنصرية وجنسية على أن تقوم على الفور

بإسقاط العلاقة المشتركة بين العرق والجنس، والتاريخ العنصرى [٢٥] التى تستكشفها فى المسرحية:

ترودي:

فاتنة من بريكستون، أفريقية الكاريبية، تبلغ من العمر ٢٥ عاما؛ ذات لكنة بريطانية سوداء غير محددة.

جيل:

مثلية أوروبية بيضاء، تبلغ من العمر ٣٢ عاما؛ ذات لكنة إنكليزية غير محددة؛ مثلية محترفة.

كات:

أفريقية كاريبية، تبلغ من العمر ٣٣ عاما ؛ ذات لكنة جامايكية (عامية).

بى دى:

مثليه بيضاء كولونيالية انكليزية، تبلغ من العمر ٤٠ عاما ؛ تتحدث الإنكليزية، بلكنة جنوب افريقيا ؛ ملكة الجنس السادى الماسوشى.

كليو:

امرأة سوداء تبلغ من العمر ٢٨ عاما؛ متمرسة فى السفر، ذات لهجة

سوقية (فتاة من إسيكس)، المهيمنة سواء أكانت أعلى أو أسفل، والمسئولة دائما.

تريس:

مثلية تمارس الجنس السادى الماسوشى ذات نشاط مع الرجال المثليين أيضا، وتلعب دور الخاضعة؛ ولكنها مسترجلة وتعشق سيدتها؛ عندما لا تكون فى دور الخاضعة تكون صبيانية مغرورة؛ وعندما تكون فى دور الخاضعة تتحدث بجسدها فقط.

(١٩٩٩: ٤٢)

على النقيض من كاى، تؤرخ جون ماسون لمسرحيتها وتحدد موقع أحداثها: "المكان: لندن: بار ديفا؛ غرفة نوم ترودي؛ ومنزل جيل. / الزمن: نهاية التسعينات".

تحديد ميسون - جون للمكان والزمان، والشخصيات نشأ بدافع من الرغبة فى خلق التدخل فى المشهد الجنسى العنصرى لمجتمع المثليات فى أواخر التسعينات فى لندن: [٢٦] "المثليات خارج صوان الملابس. المثليات السوداوات يمارسن الجنس السادى علنا وتكون لهم علاقات جنسية بالمثليين من الرجال. هناك حوار ونقاش، وغضب، ولكن لا أحد يستمع" (٤١). و"الحوار والنقاش، والغضب" الذى تشير إليه جون ماسون يتعلق بالمواجهات بين المثليات على جانبى

الأطلسى حول المشهد الجنسى السحاقى لما بعد النسوية فى الثمانينات والتسعينات عندما أفسح مفهوم المثلية الجنسية باعتبارها نوعا من التغذية، والحب، المجال لاستكشاف أكثر صعوبة، وأكثر انفتاحا، عن الحياة الجنسية للمثليات. وأدى هذا إلى تقسيمهن إلى ثلاثة معسكرات، غير متعارضة. الأول، وهو معسكر النسوية المثلية، المرتبط بأشكال معينة من النسوية السياسية التى يعود تاريخها إلى أواخر الستينات والسبعينات. المعسكر الثانى كان يضم المثليات اللاتى صورن أنفسهن على غرار بنى المرأة السحاقية لمشهد البار التى يعود تاريخها إلى ما قبل ستونوال والنصف الأول من القرن العشرين - بما فى ذلك الخمسينات والستينات فى وقت مبكر عندما كان الشذوذ الجنسى ما زال مجرما على نطاق واسع وكانت دورة المياه هى الموقع المشترك للمثليات والمثليين جنسيا. والمخيم الثالث هو المثليات المشاركات بنشاط مع "الشواذ"، كعادات جنسية جديدة للتسعينات. عادة، فى هذه المناقشات، لم يكن العرق كقضية بارزا؛ وأصبح الجنس له الأسبقية على المضامين السياسة الجنسية الجديدة للعرق. كما أوضح ذايريام أن: "نظرية الانحراف" تأتى على نحو متزايد لا يستهان به على أنها خطاب هام، ولكن بالتوازى مع ذلك، تكتب الانحراف الأبيض فوق الانحراف العرقى، بل تجعل العرق أمراً محلياً فى تناول تفاصيل الاختلاف الجنسي" (١٩٩٤: ٢٦). جعل هذا الاعتراف إيفيلين هاموندز تقول: "يجب على المنظرين النسويين السود إصلاح الحياة الجنسية من خلال إنشاء سرد مضاد يمكن أن يعيد تشكيل ذاتية نسائية سوداء حالية، ويتضمن ذلك تحليلا لعلاقات القوة بين

البيض والنساء السوداوات، وبين مجموعات مختلفة من النساء السوداوات" (١٩٩٤: ١٣١). هذا، على وجه التحديد، هو ما حاولت ماسون جون ككاتبة مسرحية القيام به فى **خنادق الخطيئة**، من خلال اختيار طاقم ممثلين من النساء البيض والسود (فى المقابل لا تتضمن مسرحية كاى شخصيات من النساء البيض)، والنساء السود والبيض اللاتى يضعن أنفسهن بشكل يشتمل على التنوع فيما يتعلق بالإطار التاريخى الأوسع الذى يشكل تراثهن. وهكذا تتكر ميسون جون مفاهيم جوهرية مثل "المثلية"، " المرأة السوداء"، "والمرأة البيضاء" لصالح التنوع الذى يضع أى شكل من أشكال الجدال المستقطب، ويقدم بدلا من ذلك عرضا أكثر تعقيدا يوضح مدى من الأوضاع المتناقضة التى تنتج وجهات نظر متناقضة ليس من السهل حلها. تجعل قائمة الشخصيات لدى ميسون جون هذا الأمر واضحا. ترودى، فاتنة بريكستون ذات اللكنة البريطانية السوداء غير المحددة تختلف تماما عن كات التى ترتبط بتراث أسود معين من أفريقيا ومنطقة البحر الكاريبى كما هو مبين من خلال تسمية افريكيك "ولكنتها الجامايكية"، من ناحية، واصرارها المتكرر داخل المسرحية، من ناحية أخرى، أن الفتيات "السوداوات لا يمارسن الجنس السادى"(على سبيل المثال ٤: ٦٦) وينبغى أن تواعد الفتيات السوداوات فتيات سوداوات فقط. كليو، المثليه السوداء الثالثة فى المسرحية، تتحدد بممارساتها الجنسية أكثر من هويتها العرقية، وهذا الارتفاع بالممارسة الجنسية فوق الهوية العرقية والسياسة القائمة على وعى بالتاريخ العنصرى الأسود الذى يتضمن ديناميكيات السلطة المحددة (السود- البيض)

يجعلها على خلاف مع كات. عندما تحاول كليو إغواء ترودى التى أنهت علاقتها بجيل، واحدة من البيض فى المسرحية، تقول كات: "أنا لا أقول إن عليك مواعدة فتيات سوداوات ولكن يمكنك ان تنسى تلك الفتاة، إنها مثل جوزة الهند. أمثالها يمزقن مجتمعنا الأسود" (٣: ٥٥).

التخفيف من التاريخ الكولونيالي

يتم تقديم كات كامرأة سوداء بشعور واضح من التاريخ الكولونيالى الذى شكل حياة المرأة البيضاء والسوداء. بالنسبة لها، المرأة البيضاء هى «العدو» التى من الممكن ان يكون لها معها نزوة ولكن لا تكون لها معها علاقة: "أن لا أحب لحم الخنزير. ولا أريد أن أستيقظ كل صباح على الوجه الذى يذكرنى بهؤلاء الأطفال فى المدرسة، الذين يسألون: " ما الأمر؟ هل أنت بخير؟ لا تبالى، عودى إلى وطنك، وكلى رقائق الذرة وستصبحين بيضاء فى الصباح" (٣: ٥٩) الاعتداء العنصرى الذى تصفه كات هنا، كاستمرار للعنصرية الكولونيالية، يشكل آراء كات التى تحاول إقناع ترودى بها: "اعرفى تاريخك أيتها الفتاة، لقد اضطهد البيض الكثير من أبناء شعبنا. كيف يمكنك أن تتعلقى بشخص يذكرك بالعبودية؟" (٣: ٥٩).

ترودى هى الشخصية الرئيسية فى دراما ماسون جون لأنها تتغير أثناء المسرحية. يمكن القول ان المسرحية عن استعادة ترودى للذات على المستوى العنصرى والجنسى ولكن، كما سأناقش، هذه الاستعادة ليست تنويرية ولا تقدم

حلا، بدلا من ذلك، تقدمها كمواطنة آخذة فى التشكل تثير تجاربها وتغيراتها تساؤلات جديدة بدلا من حل القديمة منها. والمسرحية بذلك تنتهى بمحنة، تمثل نقطة جدال. التاريخ الجنسى لترودى يتمثل فى العلاقات بالنساء البيض. تحت وصاية كات، تبدأ فى استعراض هذا الماضى، وبحلول وقت بداية المسرحية، تكون قد انفصلت عن شريكتها البيضاء جيل. فى مسرحية تتكون من خمسة مشاهد، يمثل المشهد الثالث والرابع المشهدين المحوريين حيث تتم فيهما مناقشة قضايا عنصرية الجنس من خلال النفس والغير، ومن خلال الممارسة والمنظور، بشكل كامل. فى المشهد الرابع تخدع ترودى بواسطة كليو، التى تجعلها زور شريكتها السابقة جيل للحصول على النصيحة والدعم عن رغبتها فى أن تكون لها علاقة جنسية بكليو، وبالتحديد الجنس السادى الماسوشى. فى حوار ترودى مع كات وجيل فى المشاهد الثالث والرابع، تجعل المسرحية من الواضح أن جميع أشكال الممارسة الجنسية هى أيضا عنصرية. فى المشهد الثالث تحاول كات أن تجعل ترودى تفهم أن ممارسة الجنس مع النساء البيضاوات، والجنس السادى الماسوشى ينطوى على التعامل مع (تواريخ) السلطة غير المتكافئة التى تكرر ماضى القهر للنساء السوداوات. تقبل ترودى وجهات نظر كات إلى حد ما، خاصة وجهة نظر العلاقات بالنساء البيض وبالتالى تنفصل عن جيل. ولكن كان الانفصال معقدا فى ظل حقيقة أن جيل أرادت إدخال ألعاب سادية ودمى الجنس فى العلاقة بينهما وكانت ترودى تقاوم ذلك. كما هو الحال فى مسرحية كاى، الوصول إلى الهوية العنصرية هنا بمعناها يتنبأ بالوصول إلى الهوية

الجنسية، لانه على الرغم من أن ترودى تقرر التخلى عن جيل بسبب أنها بيضاء من ناحية وبسبب أنها لم تكن تريد ان تمارس الجنس السادى الماسوشى معها من ناحية أخرى، تصبح ترودى بالتدريج مهتمة بالجنس السادى الماسوشى، وتصبح متحمسة له وخائفة منه. يفسر هذا زيارتها لجيل، لأنه على العكس من كات، على سبيل المثال، ترغب جيل فى أن تكون مؤيدة لممارسة الجنس السادى الماسوشى. وليس لديها أى اعتراض عليه من حيث المبدأ. فى قائمة الشخصيات توصف بأنها أوروبية بيضاء ذات لكنة إنكليزية غير محددة"، مما يبعدها عن كونها إنكليزية الذى من شأنه أن يربطها بالتاريخ الكولونيالى البريطانى، والتناقض مع بى دى التى توصف بأنها "بيضاء كولونيالية انكليزية... ذات لهجة انكليزية... مع لكنة من جنوب أفريقيا"، وهو الوصف الذى يضع الحياة الجنسية لها فى إطار السياقين الوطنى والكولونيالى ويشرح رغبتها فى الانحطاط. كما تقول ترودى لجيل: "ذات ليلة جذبتنى إلى مكتبها وانهارت فى البكاء. وتمتمت بالأسف عن أن الأمور فى جنوب أفريقيا لا يبدو أنها تغيرت. وطلبت منى ان أضربها بالسوط بقدر ما كان أجدادى يضربون شعبها" (٤: ٧٣).

جيل لم يتم استخدامها فى تاريخ مماثل. كأوروبية بيضاء هى تعيش فى تاريخ أكثر عمومية من ظلم البيض للسود وعلى هذا يكون رد فعل ترودى فى رفض الدخول فى ألعاب سادو ماسوشية معها. فى محاولة لجعل جيل تفهم هذا الرفض، تقول ترودي: "أنا لا أثق بك. أنا لا أثق بالأفكار التى قد تجول برأسك

إذا لعبنا معا. أنا لا أثق أنك لن تتمادى ونحن نقوم بتفعيل الخيال" (٤: ٦٨)[٢٨]. تقترح ترودى هنا بأن تضمين جيل فى تواريخ معينة، كما هو فى الواقع حالها، يناهض الثقة المطلوبة ليجعل الشخص نفسه تحت تصرف شخص آخر داخل مشهد سادى ماسوشى. الأهم من ذلك أنها تربط تاريخ العبودية ("فى كل مرة فكرت فينا أنا وأنت ونحن نقوم بالتجريب، كنت أسمع أخواتى من السود يصرخن: "تذكرى العبودية" (٤: ٦٨) مع التواريخ المعاصرة لوحشية الشرطة ضد السود فى بريطانيا (عندما أتخيلك تقيدين يدى، كل ما يمكننى التفكير فيه هو ضرب الشرطة لمايكل وايت، وتكميم جوى جاردنر وإطلاق النار حتى الموت على شير جروس. الصور، واسترجاع الأحداث والذكريات لا نهاية لها" (٤: ٦٩)، وبالتالى تأسيس استمرارية السلوك العنصرى الذى يشكل العلاقات بين السود والبيض. تبرر ترودى اهتمامها بتجربة العلاقة الجنسية مع كليو بدلا من جيل من قبل من خلال تاريخهما العنصرى المشترك، فهى تعتبره وضع كليو التجريبى كمتحكمة، وتملكها لأنثى من الرقيق الأبيض، وهى تريس، علامة على امتلاك كليو "للقوة التامة" فى علاقتها بامرأة بيضاء.

العنصرية فى الممارسات الجنسية

فى استكشاف العلاقات الجنسية المختلطة العنصريات، تثير خنادق الخطيئة تساؤلات حول الذين تتم ممارسة الجنس معهم ونوع الممارسة لديهم. فبينما تعنى **أضواء وظلال** ببحث الفتيات عن الهويات العرقية والجنسية، واستكشاف

إمكانيات المثلية، فإن مسرحية ميسون جون تحركت عشر سنوات للأمام تقريبا، فأصبحت غارقة فى (شبه) ثقافة المثلية الحضرية المعاصرة، وناقشت الجدل حول الانحراف فى التسعينات فيما يخص الانحراف الجنسى مع الرجال (والذى تشارك فيه تريس) والجنس السادى - الماسوشي. شخصيات ميسون جون لا تتساءل عن هوياتها المثلية، فهن كمثليات لسن داخل دورة المياه، ولكن فى علاقتهن بالممارسات الجنسية التى لا يكُنّ متيقنات منها. وبالتالى تسمح بى دى أن تجلد سرا وتحتقر من قبل عمالها السود فى الحانة التى تديرها. كات، المثلية الافريكيك لها نظرة سياسية جدا للعلاقات الجنسية التى تضم تحالفا فخورا بالتاريخ الأفريقى - ومن هنا كانت الإشارة إليها بكلمة أفريكيك -ورفض نسوى مثلى للجنس السادى الماسوشى بوصفه شكل غير ملائم ومنحط من الممارسة الجنسية. ومع ذلك، كونها لا تملك المال يتم إقناعها بإشباع تخيلات بى دى السادية الماسوشية، وهذه البراجماتية توضح موقفها المثلى النسوى الصحيح. وبالتالى تطرح السؤال عن أى نوع من النشاط الجنسى يكون مناسب أو غير ذلك للمشاركة فيه، وبمزيد من التعقيد، ما هو المقصود بالنشاط الجنسى الذى يشارك فيه الفرد. كات، على سبيل المثال، ترفض التمادى مع رغبات بى دى بعد نقطة معينة، وهكذا ترتدى القيود ولكنها ترفض ارتداء الملابس التى قامت بى دى بشرائها وترفض جلدها. عندما تعلم ترودى بسلوك كات، يكون سؤالها "هل يفترض أن هذا يتم بوعى سياسي؟"(٤ : ٨١) هو أيضا السؤال المطلوب من الجمهور التعامل معه.

حقيقة أن حاجة كات للمال وافتقارها للمتعة الشخصية فى عملية التكيف مع رغبات بى دى الجنسية، ومشاركتها فى نصف السيناريو السادى الماسوشى، بدلا من الانغماس التام، يقدم نوعية مختلفة على ما يبدو لنشاطها مقارنة بما عليه من الشخصيات الأخرى. ومع ذلك، إلى حد كبير يتضح أيضا أن لها سيطرة محدودة على هذا الموقف؛ حيث تلقى بى دى بلفة نقود على الأرض" (٣: ٦٢) استجابة لمطلب كات بالدفع، مما يعنى أن كات ستنحنى لالتقاط المال، والأكثر إذلالا ومهانة أن بى دى تأخذ مفاتيح القيود، وبالتالى تترك كات عارية مع القيود، لتفضح أنشطتها. بالإضافة إلى ذلك، تكتشف ترودى أن جيل تقترض أدوات كات الخاصة بالجنس السادى الماسوشى وهذا يقوض صدق كات السياسى أكثر وأكثر. حيث تصبح هناك فجوة بين حديثها وتصرفاتها التى تنم عن خيانة الأمانة التى تشجع ترودى للتصرف بمفردها، بدلا من الاستمرار فى الاستماع لكات.

حيث إن سياسة معينة قد تجرد الأنشطة الجنسية من الفردية ومن الخصوصية لصالح موقف مشترك، وجماعى، تكشف **خنادق الخطيئة** عن أن الفجوة بين خطاب كات وتصرفاتها الجنسية تترك فراغاً والذى، على طريقة الثمانينات والتسعينات، الجميع يتصرفون وفقا للرغبات الفردية التى تحرك الخيال وتشجع على تفعيله. وبالتالى سقوط ترودى من نعمة، وإذا جاز وصفها بذلك، يتم التنبؤ به فى المشهد الرابع حيث تشرح لها جيل كيفية استخدام الأدوات[٣٠]. ترفض ترودى زعم كات أن "النساء السوداوات لا يمارسن الجنس

السادى الماسوشى" (٤: ٧٩) وقياساتها التاريخية للجنس السادى على انه يحل محل بنيات السيد والعبد فى الأنظمة القمعية، وتنحى جانبا أى حجج سياسية لصالح موقف محافظ، وفردى، ومجرد من السياسة: "كل ما أريد القيام به هو اللعب. استكشاف المتعة، والرغبة، والمرح. وإذا كان استخدام الأدوات جنس سادى فليكن" (٤: ٧٩). الرغبة هنا تتجاوز السياسة.

هذا الموقف يجهض لحظيا عندما تظهر كليو فى المشهد الخامس مع بى دى فى وضع الخاضعة، وتبصق فى وجه بى دى، وتجعل بى دى، وتريس تلعقان حذاءها. ترودى تروعها هذه الأنشطة المهينة وتسترد سياستها ("لقد تم تعميدها كمؤمنة بالنسائية وزامى (مثلية أفريقية) عندما التقيت بك" (٤: ٧٨)) بينما تقول لكليو: "هذا مثير للاشمئزاز، والأمر لن يختلف إذا تم عكس الأدوار" (٥: ٨٣). لكن قول كليو حول علاقتها بشريكتها تريس البيضاء، وبى دى أن "هناك جنس وجنس" (٥: ٨٣) وأنها تريد أن تمارس الجنس مع ترودي. يمكن القول أن كليو هنا تكرر قول كات عن عدم وجود علاقات عاطفية مع (العدو) أو النساء البيض والاقتصار على العلاقات مع النساء السوداوات. ومع ذلك، كراهية ترودى مقابل إذلال كليو لبى دى، وتريس يمكن أن ينظر إليها بعين التعاطف من جمهور يوافق على أن أى شكل من أشكال الإذلال لأى شخص غير مقبول. قول كات، "لا يمكنك أبدا أن تقنعينى بأن السادية الماسوشية ليست من العنف" (٥: ٨٦) من شأنه أيضا أن يلقى صدى لدى الجمهور نفسه. يصبح السؤال بذلك جزئيا كيفية التعامل مع العنف ومع الرغبة فى العنف. وهذا هو السؤال الذى يبقى بدون إجابة داخل المسرحية.

حدود الرغبة

أحد الجوانب الرئيسية للجدل حول الجنس السادى الذى أثير داخل **خنادق الخطيئة** هو مسألة القوة والسيطرة، من المسؤول وما ذا يعنى التحكم داخل التاريخ العنصرى، ليس فقط للحياة الجنسية[٣١]. وهكذا لا تثق ترودى فى جيل خشية أن تتمادى فى التخيلات الجنسية، ولكن أحد اكتشافات المسرحية، والذى يمثل بالفعل ذروتها فى المشهد الأخير، أن ترودى هى التى تتمادى فى تفعيل سيناريو جنسى سادى. ترودى، التى كانت متحمسة للجنس السادى ولكن تخاف منه، توافق على أن تلعب "مع كليو، قائلة: "ونفس الشيء الذى يجعلنى مثارة، هو نفس الشيء الذى يخيفني. يمكنك دفع حدودى، والضغط على الأزرار، وأنا أكره الخروج عن نطاق السيطرة" (٥: ٨٨). ولكن سبق أن بينت ترودى أنها تتخيل كونها تخرج عن نطاق السيطرة عندما قالت لكات: "أفعل ذلك من وراء أبواب مغلقة مثلك؟... أتواطأ مع الأسطورة، وأتظاهر أننى لا أحب أن أكون تحت السيطرة، ومقيدة؟" (٤: ٨٠). وهكذا يخاطب اهتمام كليو بترودى الرغبات الجنسية والتخيلات لدى ترودى، وتتمكن كليو من إقناع ترودى بتجربة الجنس السادى من خلال اقتراح الألعاب الجنسية التى لا تهدد شعور ترودى بالذات. يجذب اللعب بالمناديل (حيث يشير لونها إلى الأنشطة الجنسية المفضلة)، الذى لا تفهمه ترودى التى تصور على انها بريئة جنسية، ترودى إلى التفاعل مع كليو، وبينما تشجعها كليو على التعبير عن تخيلاتها تبدأ ترودى فى تمثيل ثنائيات شهيرة: طرزان وجين، وروميو وجولييت، وكينج كونج والجمال النائم. فى كل هذه

السيناريوهات تقوم بدور الذكر، مما يشير إلى سيطرتها الواضحة، ولكن بعدما ترتاح لهذه الألعاب تتحولان إلى شخصيات الرسوم المتحركة (توم وجيري)، التى تشتهر ليس فقط بالسلطة التفاضلية التى تقوم عليها العلاقة بينهما ولكن أيضا بالعنف فى تصرفاتهما. تنشط توم وجيرى الخيال العنيف لدى ترودى وكليو فى اللعب. أثناء اللعب بدون كلام تشير الإرشادات المسرحية إلى ان ترودى "تصبح ثملة بقوة [السوط] ...[و] تصبح متحمسة وخطيرة، وخارج نطاق السيطرة، وغير مأمونة، وتتجاوز الحدود. وتبدأ فى ضرب كليو بالسوط وتصبح أكثر حماسا وتماديا" (٥: ٩٠). عدد الكلمات المستخدمة لوصف سلوك ترودى غير المأمون بشكل متزايد يدل على تصاعد هذا السلوك وعدم قدرتها على السيطرة على نفسها. يمكن القول أنه من خلال الاستسلام لرغباتها وتفعيلها، فقدت بالفعل بعض السيطرة وأن هذا الفقد يتفاقم أثناء التفعيل. ومع ذلك، يكون فقدان ترودى السيطرة موازيا لاحتفاظ كليو بالسيطرة، المعبر عنه لفظيا فى الارشادات المسرحية المشفرة، "تظل كليو محتفظة بالجنس فى أسلوب الضرب بالسوط، بينما تصبح ترودى متحمسة، وخطرة" (٥: ٩٠). وبالتالى تتناقض الحالة الجنسية لكليو مع استسلام ترودى لغواية السلطة ومخاطر ذلك الاستسلام. الفرق بينهما قد يكون أن إحداهما متمرسة والأخرى مبتدئة ولكن يمكن أيضا أن يكون ان ترودى غير مأمونة، حيث تصبح ثملة بفعل السلطة ولا تعرف متى أو أين تتوقف. بينما تستسلم ترودى، تستخدم كليو كلمة الأمان "توقفى"! وهناك تعتيم فورى، يشير إلى نهاية اللعبة ولكن ليس بالضرورة نهاية المشهد.

تترك المسرحية الباب مفتوحا أمام السؤال بخصوص ما إذا كانت ترودى قادرة على التراجع عن سلوكها المتصاعد الخارج عن السيطرة، وما إذا كانت ستستجيب لطلب التوقف. هذه هى المحنة التى يترك الجمهور للتفكير فيها بينما يتم التأسيس للاختلاف فى السياق العنصرى. يتم تصوير جميع الشخصيات بلا استثناء على أنها عاجزة عن مقاومة تفعيل التخيلات الجنسية والرغبات. أى نظرة ايديولوجية لإشكالية ديناميات السلطة عبر وداخل الجماعات العرقية تنحى جانبا بواسطة إلحاح وضرورات اللحظة، سواء أكانت جنسية أو اقتصادية. تظهر الرغبة كقوة أقوى من التصرفات الإيديولوجية، والاعتبار الواعى ليس بالضرورة قادر على القيام بدور القيد على السلوك الفردي. وبالتالى يقوم السرد فى المسرحية على عدة مستويات فى وقت واحد: من ناحية، تحكى المسرحية قصة سقوط ترودى من خلال تحول موقفها كنسائية إلى لاعبة فى ميدان الجنس السادى، ومن البراءة الجنسية إلى التجربة الجنسية، ومن موقف الاعتبار الواعى لموقف الخضوع لتفعيل الرغبة. على مستوى آخر، تقدم المسرحية قصة معقدة على نحو متزايد عن سياسة الرغبة الجنسية والممارسة الجنسية، من خلال الانتقال من مجموعة المواقف الافتتاحية المختلفة للشخصيات، وتعقد تلك المواقف فى المشهد الثالث والرابع حيث تدخل فى إطار المناقشة والهجوم، إلى الذروة فى المشهد الخامس من خلال تفعيل سيناريو الجنس المثلى السادى بين امرأتين من السوداوات مما يشير إلى أن تخيلات الهيمنة / الخضوع ربما لا تحكم فقط العلاقات بين المرأة البيضاء والسوداء ولكن قد تنشأ أيضا فى إطار

سيناريوهات داخل نفس العرق. وتظهر احتمالات العنف بين النساء السوداوات التى سبق أن أثيرت بالفعل فى حوار بين كات جيل (٥: ٨٦) حيث كانت كات تذكر جيل بالعلاقة العنيفة مع شريكتها السابقة، فى نهاية المسرحية فى العنف المتصاعد لدى ترودى وعدم اليقين ما إذا كانت ستتوقف عندما تطلب منها كليو ذلك. وبالتالى فالمسرحية "تضع اللدغة"، كما تصفها ماسون جون، ليس فقط فى "سر العلاقات بين السود والبيض"(٤١) وإنما أيضا فى العلاقات بين النساء السوداوات. وبالتالى فإنها "تواجه الاختلاف داخل فئة من المثليات السوداوات... [وتقر] تعدد الهويات [و] مواقف المواطنة بالنسبة للنساء السوداوات" . (Hammonds 1994: 130)

تقدم **خنادق الخطيئة** نوعاً مختلفاً جدا من واقع الشتات عن ذلك الذى تقدمه **أضواء وظلال**. مشهد الجنس المثلى السادى الذى يقع فى بار ديفا يمثل اغتراباً عن الثقافة السائدة التى تكون فيها العلاقة الخيالية بتاريخ الماضى والثقافة (للاستعمار والاضطهاد العنصرى، والسياسة المثلية النسوية)، التى تختلف بالنسبة لكل الشخصيات، تشكل مواقفها، وطبيعة مشاركتها بذلك المشهد. يتم بناء العلاقة الخيالية نفسها من قبل الحقائق المعاصرة للعنصرية والتحيز ضد المرأة؛ حيث يؤثر وصف كات لتجارب إخوتها فى بريطانيا العنصرية (ثلاثة من وراء القضبان، والرابع فى وحدة للطب النفسي"(٣: ٥٩))، يضاف اليها قصة أكثر استدامة عن الإقصاء والوصم الذى يمر به الشباب السود فى بريطانيا، يؤثر تأثيرا كبيرا فى رفض النساء البيضاوات كشريكات. علاقة بى دى

الخيالية بالتاريخ الاستعمارى فى جنوب أفريقيا، من ناحية أخرى، تدفعها تجاه العلاقات مع النساء السوداوات، وتخلق انقساماً بين الشخصية المهيمنة التى تمثلها وكصاحبة بار توظف النساء السوداوات للعمل لديها (مما يعبر عن استمرار عدم المساواة على أساس العرق)، والشخصية الخاضعة، الماسوشية التى تسقطها فى ألعاب جنسية مع نفس النساء السوداوات.

تقوم المسرحية باستكشاف وإفساد القوالب الجنسية العنصرية من خلال السخرية من فكرة أن "المثلية هى مرض البيض" (٤: ٧٩) ورفض قول كات أن النساء السوداوات لا يمارسن الجنس السادى. وتفجر سذاجة جنسية معينة بينما يفسح تذكر ترودى "أتذكر أننى لم أر اثنين من النساء السود تتباهيان بعرض حياتهم الجنسية علنا بهذا الشكل... ولكن امرأتين من البيض، أو امراة سوداء مع امرأة بيضاء امرأة، تكون بهذه العاطفية علانية" (٢: ٤٥) المجال لواقع المشهد الأخير الذى يظهر اثنتين من النساء السوداوات، ترودى وكليو فى مشهد جنسى مثلي. وبالتالى، مثل **أضواء وظلال** لكاى التى لا توجد بها شخصيات بيضاء، تقوض فكرة وجود تجربة مثليه بيضاء حيث إن التجربة المثلية السوداء غير مرئية أو صامتة. يجادل اوموسوب أن الثقافة المثلية

> البيضاء أصبحت التمثيل الجوهرى للتجربة المثلية، لمفهوم "المثلية". بالنظر إلى الوضع الاجتماعى/ العنصرى للمثلية السوداء والجو السياسى المشحون حول قضايا الهوية المثلية السوداء، فليس من

المستغرب أن مثلية النفس السوداء "محاصرة" بشدة من عناصر القمع المنهجى التى تعمل فى تناغم لمحو الذاتية الكاملة لها.
(١٩٩١ : ١٠٨)[٣٢].

يرجع أوموسوب ذلك الحصار لانعدام وجود الوطن الذى تمر به المثليات من السوداوات، ووضعهن فى الشتات: "الوطن"و "الأخوة المثليه " للمثليات السوداوات والمثليات الملونات الأخريات من بين المثليات البيضاوات ليست واقعا، ولكن ليست مستحيلة"(١٠٧). تعكس كل من **أضواء وظلال وخنادق الخطيئة** صعوبات فى العثور على ذلك الوطن فى مجتمع تربطه العلاقات الجنسية بدلا من روابط الدم. [٣٣] هنا يصبح التشابه العنصرى دالاً أكثر أهمية على إمكانية "الوطن"من التماثل الجنسى رغم أن التماثل الجنسى هو الذى أوجد "المجتمع" فى الأصل.[٣٤] تقول جون ماسون: "الأمر الواضح هو أنه ليس هناك هوية واحدة ثابتة لمثلية السود (أو أى مثلية). فى الواقع، يبدو من الصعب تحديد المثليات السوداوات بين الناس. الصورة النمطية تنتمى إلى ما تحت الأرض فى مشهد الحياة الليلية... والمشهد بالهويات المتعددة الأوجه يخدم فقط الأقلية الصغيرة التى تجرؤ على الخروج والهذيان علانية" (١٩٩٩ : ٣٩).

(٧)

الاستغلال الجنسى؟

يوم السبت ١٠ أغسطس ٢٠٠٢، بث البرنامج التلفزيونى الإخبارى لهيئة الإذاعة البريطانية العالمية مواراة جثمان سارة بارتمان، التى تعرف بفينوس هوتنيتوت التى عرضت أعضاؤها التناسلية فى باريس وأماكن أخرى خلال حياتها وبعد وفاتها فى عام ١٨١٥ عندما "قدم جورج كوفييه إلى"الأكاديمية الأعضاء التناسلية لامرأة أعدت بطريقة تسمح برؤية أدق التفاصيل الأنثوية" (Gilman 1992:180). فى ١١ أغسطس ٢٠٠٢ نشرت جريدة أوبزرفر مقالا عن "عرض الأقزام" فى بلجيكا: "على الرغم من أن المعرض مقام فى ساحة حديقة حيوانات خاصة لجمع المال للأقزام، قال الناشطون المناهضون للعنصرية أنه مهين وإباحى" (Osborn: 19). على الرغم من أن المعرضين تفصلهما ما يقرب من مائتى سنة، فإن الخصائص المشتركة لعرض ما هو غريب بدنيا - حيث كانت "الأجسام الغريبة"، للإنسان والحيوان فى الموقعين: الأكاديمية، وحديقة الحيوان، تخضع للعرض -مما يدل على وجود تاريخ من الاستغلال الأوروبى "لأجسام" الآخرين لتلبية الرغبات التطلعية من خلال عرضها، الذى بدأ من خلال الهجرة الإجبارية والتهجير. ذلك المعرض، فى حالة سارة بارتمان بكل معنى الكلمة، هو واحد من الخلفيات التى لابد من قراءة وفهم الاستغلال الجنسى لاجسام النساء السوداوات على ضوئها. فأحد الموضوعات المتكررة فى مسرحيات الكاتبات

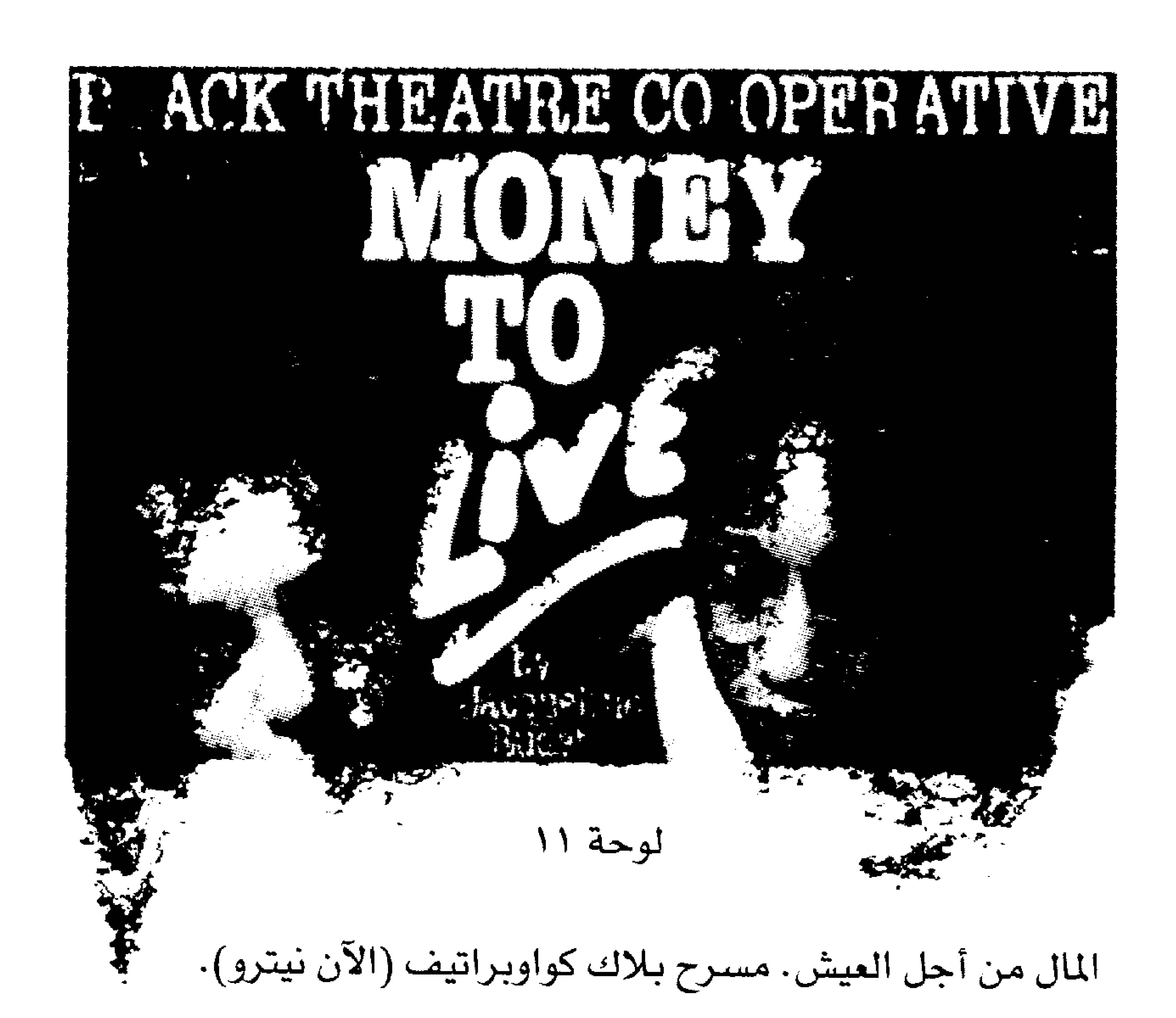
المسرحيات من اصل اسود هى الجسد كموقع تستطيع الفتيات السوداوات من خلاله البحث فى والتعامل مع إحساسهن بتحديد الوضع الخاص بهويتهن الاجتماعية والاقتصادية. وقد كان هذا واضحا فى كل من الفصل السابق وفى الفصلين الثانى والثالث فى هذا الكتاب بشكل خاص. فى هذا الفصل، سأقوم باستكشاف هذه المسألة من خلال التركيز على ثلاث مسرحيات، اثنين من عام ١٩٨٤ وواحدة من عام ١٩٩٦، لتحليل كيف يظهر استخدام جسد المرأة السوداء ضمن سياقات محددة من العقدين على التوالى، والكيفية التى يتم بها هذا الاستخدام بشكل عنصرى ضمن هذه السياقات.

الحدود الاقتصادية

تدور مسرحية جاكلين روديت "المال من أجل العيش" (لوحة ١١) حول امرأة سوداء، هى تشارلين، التى تقرر أن تصبح راقصة فى عروض العرى من أجل كسب العيش لنفسها ولعائلتها. فى خاتمة "المال من أجل العيش" تصف روديت نفس المسرحية على انها "قصة عن الأوقات الصعبة" والتى لا ينبغى أن تعامل على أنها "مسرحية عن السود" على وجه التحديد (١٩٨٦: ١٨٠). ومع ذلك، فى المشهد الافتتاحى توضح المسرحية الأساس التاريخى لحاضر تشارلين عندما تقابل جودى، صديقتها التى هى بالفعل راقصة عروض عارية وتشجع تشارلين على قبول هذا العمل، وتقابل تحفظات تشارلين بقولها: "اعتادت جداتنا على أمور أسوأ من ذلك كثيرا" (١: ١٥٥). ترى جودى وظيفتها باعتبارها شكلا من

أشكال مقاومة الاستغلال التى يتم فيها رسم الخطوط العنصرية بوضوح: "أنا أعمل مع أشخاص من البيض، وصاحب العمل الأبيض، وجميع أصحاب الحانات هم من البيض، ولكن عددا قليلا فقط من أصدقائى هم من البيض. أنا أكسب المال جيدا فى عالم الرجل الأبيض" (١: ١٥٤). التسلسل والاستغلال الهرمى العنصرى فى سوق العمل الذى يتم توضيحه هنا ينعكس فى وضع تشارلين الوظيفي: إنها تعد نفسها محظوظة فى الحصول على عمل فى وقت ترتفع فيه معدلات البطالة، وتعترف بالدور التمييزى الذى يلعبه لونها فى سوق العمل: "على الأقل أنا لست واحدة من ثلاثة ملايين. ليس لدى الكثير من الخيارات بالاضافة إلى ذلك، أنا سوداء، وهذا الأمر لا يضعنى فى المستوى "أ" ممتاز، كما تعلمين" (١: ١٥٥).

وظيفة تشارلين فى أسفل سوق العمل، التى تجعلها ليست فى فقر مدقع ولكن بالكاد قادرة على توفير النفقات، تعكس وضع النساء السود بشكل عام فى سوق العمل البريطانى، حيث يكون على استعداد للعمل بمستويات أعلى من التوظيف من نظرائهن من البيض ولكن فى كثير من الأحيان بأجر أقل ووضع أقل.[١] الرجال البيض هم أصحاب العمل، والنساء السوداوات هن العاملات. جودى تفهم هواجس تشارلين الأخلاقية حول العمل كراقصة عرى ولكن أيضا تلقى بنظرة هادئة على ما يعنيه "المال من أجل العيش" مقابل "البقاء على قيد الحياة":



لوحة ١١

المال من أجل العيش. مسرح بلاك كواوبراتيف (الآن نيترو).

أنت تعتقدين أن الفقر فئران وعفن جاف، وهذا هو الفقر المدقع،
ولكن بسبب حقيقة بسيطة وهى أن نقوم الآن بقضاء ساعة محاولة
لباس لكم... فهذا يعنى أنك من الذين يعيشون على أقل من تحب.
هناك التدفئة، الماء الساخن، والهاتف، والاستريو، وهذا صحيح،
ولكن ينبغى أن يكون هذا أقل ما لديك

(١: ١٥٦)

وبذلك تركز المسرحية جزئيا على الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تشجع المرأة على أن تعمل فى مجال الجنس. وتوضح حق المرأة فى الحصول على أكثر من الحد المادى الأدنى ولكن فى الوقت نفسه تشير إلى أن تحقيق "أكثر" من ذلك فى المجتمع البريطانى المعاصر يتطلب التنازلات الأيديولوجية التى تثير تساؤلات حول الاستغلال الجنسى للمرأة، واستغلال المرأة بسبب الجنس واستغلال المرأة عن طريق الجنس، وهى أعضائها التناسلية. يتضح الخلط بين هذين فى وصف جودى للتركيز على رغبة الرجال فى مشاهدة الراقصات: "كل ما يريدونه هو أن يروا ما بين ساقي. انهم لا يعيرون أى جزء آخر من جسدى اهتماما، هم فقط يريدون تلك الصورة لنزواتهم" (١: ١٥٥). [٢] الخطاب الوجودى الذى تقدمه جودى حول عروض العرى والذى تستخدمه لإقناع تشارلين بقبول الوظيفة ينطوى على المعرفة والعقلانية فى فهم تركيبة العنصرية والتمييز الجنسى، والاستغلال الاقتصادى الذى يشكل "فرص العمل" التى تولدها رغبة

الرجال فى النساء كأداة بصرية للإشباع الجنسي. برفضها أن تكون، أو أن تصبح، مستغلة من جانب الرجال، تتبنى جودى، وتشجع تشارلين أن تتبنى، موقف الفاعل، بحيث تتحكم فى موقفها، وتصبح مستقلة ماليا وعاطفيا عن الرجال. بذلك ترى نفسها على أنها نسوية، "يشغلها للغاية التحيز ضد المرأة فى المجتمع"، تريد مالها وعدم الرغبة فى أن تكون ربة بيت يعولها رجل (٦: ١٦٦). ضمن هذا المنطق، مفارقة أخذ المال من الرجال لتكون مستقلة عن الرجال تظل بدون حل. يمكن القول إن ذلك يشكل تصويراً واقعياً وليس تطلعياً لموقف المرأة الاقتصادى فى ظل الرأسمالية الذكورية، وهو خطوة ضرورية (وهذا هو، أخذ المال من الرجال، وليس العمل فى الجنس لذاته) لحصول المرأة على رأس المال اللازم لدعم أنفسهن فضلا عن غيرهن من النساء.

الرهانات الأيديولوجية

قضية المنطق الاقتصادى لقرارات جودى وتشارلين الخاصة بالعمل متداخلة مع المناقشات الأيديولوجية التى تعبر عنها المسرحية، بشكل غالب وإن لم يكن حصرياً من خلال شخصية جنيفر، أخت تشارلين، التى يتم تقديمها على أنها نسوية تقيم علاقات مع البيض، ووفقا لتشارلين، على ما يبدو، لا "تريد أن تعرف أى شئ عن شعبها" (١: ١٥٤) بعد ذلك. الأداة البنيوية لتقديم الأختين بشكل متناقض، إحداهما "ناجحة"، "وجادة"وطموحة علميا واقتصاديا، وتركز على

الأسرة، والأخرى غير قادرة على "النجاح"، هى سمة شائعة جدا فى مسرحيات الكاتبات من أصل أسود وآسيوى، فضلا عن غيرها من النساء[٤].

فى المال من أجل العيش يتخذ الأمر شكلا معينا حيث تعيش كل من الأختين فى وضع معقد ويمكن أن يكون متناقضاً يصعب معه التحديد السهل للهوية. تختلف جنيفر بشدة مع تشارلين فى اختيار وظيفة عارضة العرى لأنها تعتبر انها تعمل على تكريس مفهوم المرأة كأداة للمتعة الجنسية، وأن المرأة باستمرار متاحة من أجل الجنس للرجال. إنها تعتبر أن دور المرأة مقاومة تحويل المرأة لأداة جنسية. يكتسب موقفها مصداقية فى المشهد الأخير من المسرحية عندما تذهب فى وقت متأخر إلى شقة تشارلين، وهى تنزف بعد التعرض لهجوم من رجل رفضت محاولاته فى التقرب إليها. حقيقة أن جنيفر تقول السطور الختامية فى المسرحية التى تنتهى بالأسئلة: لماذا كل الرجال يعتقدون ان كل النساء فقط فى انتظار الاقتراب منهن؟ ماذا هناك، هل توجد لافتة دخول فوق رأسي؟"(١٣: ١٧٩) تدعو الجمهور للتفكير فى أسئلتها وتربط بينها وبين موقف تشارلين. فى نفس الوقت، هذه السطور تأكيد على مفهوم أن جسد المرأة معرض للاقتحام، كما تعبر عنه تماما حالة الرعب التى تجسدها الإصابات فى رأس جنيفر.

ومع ذلك، تظهر المسرحية أيضا أن موقف جنيفر له ثمن. فى مناقشة ساخنة مع جودى، والتى تشير فيها جودى إلى أن جنيفر تعيش اعتمادا على الآخرين لأنها لا تستطيع العثور على وظيفة تتوافق بما فيه الكفاية مع رغبتها

الإيديولوجية فى ألا يتم استغلالها، تنتج جودى حجتين تجد جنيفر أنه من الصعب دحضهما. الأولى هى أن جودى فى وضع يمكنها من تقديم الدعم المادى الفعلى لغيرها من النساء:

"يمكننا لكلتينا أن نتطوع لخدمة منظمات المرأة لكننى الوحيدة التى يمكنها تقديم تبرع" (٦: ١٦٧)، والأخرى هى انها تستغل الرجال الذين يسعون لاستغلالها: "أنا استغل كل الرجال الذين يروننى. الناس يدفعون أموالا جيدة ليروا ما بين ساقي... كيف يمكن أن أشعر بالاستغلال؟" (٦: ١٦٧). هذه الحجة تم تقديمها بالفعل فى المشهد الافتتاحى حيث أشارت جودى لتشارلين أن العلاقة الجنسية مع الرجال ليست رائعة، وأنه إذا كان عليك استخدام الأعضاء التناسلية فى التفاعل مع الرجل، فانك قد تحصلين على المال. السياق هنا كان الاستغلال العاطفى والجنسى للنساء السوداوات من قبل الشركاء السود من الذكور. والمسرحية واضحة جدا فى هذا الخط أن الرجال السود لا يقدمون الدعم للنساء السود سواء اقتصاديا أو عاطفيا، وأن اهتمامهم الرئيسى بالمرأة هى المرأة بوصفها أداة الجنس.

يتضح أثر هذا الاستغلال فى سلوك تشارلين. تشارلين التى يتملكها هاجس النظافة من بداية المسرحية، تتحول فى نهاية المطاف إلى قليل من العزلة بعد إجراء عملية إجهاض بعد أن أصبحت حاملاً من صديقها جيفرى، الرجل الذى لا يظهر كثيرا فى المسرحية حيث إن غيابه هو احد مفاتيح تحول تشارلين. فى

الواقع، شخصيتان فقط من الرجال تظهران على المسرح فى هذه المسرحية، والد تشارلين وشقيقها، وبشكل متقطع، مما يشير بالتحديد إلى الوضع الذى يحتله الرجل الأسود فى هذه المسرحية فى حياة المرأة وهو الحضور المؤقت. يتعزز هذا أيضا من خلال قصة عن الرجال الثلاثة الذين لديهم علاقات متعددة مع النساء والذين هم فى كل الحالات الثلاثة آباء فشلوا فى تحمل مسؤولية بناتهم اللاتى وصل بهن الحال إلى الإجهاض كما فى حالة تشارلين وصديقة أخيها. وهكذا يتم رسم الخطوط بين الجنسين، فى إحساس واضح فيما يتعلق بالسلوك الجنسى: الرجال يتصرفون بطريقة غير مسؤولة، ويمارسون الجنس ولديهم المال للإنفاق، ويستنفذون المرأة بغض النظر عن النتائج؛ والنساء يعملن فى الجنس لتوفير الدعم.

فى هذا العالم من الرجال غير المسؤولين، الغائبين، تصبح الشبكات النسائية هامة بالنسبة للنساء للبقاء على قيد الحياة. عندما تعلن أوليف، أم تشارلين، أنها عملت عاهرة من أجل توفير المال لأطفالها، يتم تعزيز أهمية الشبكات النسائية، التى تأكدت بالفعل من خلال العلاقة بين تشارلين وجودي. تقول أوليف لتشارلين انها دخلت البغاء عن طريق إحدى الجارات، حيث كانت كل منهما تدعم الأخرى عن طريق رعاية أطفالها فى حين تتناوبان الأدوار فى العمل. بسبب هذا التاريخ تتفهم أوليف اختيار ابنتها تشارلين، حتى وإن لم تتغاضى عن ذلك بشكل مطلق. حقيقة ان كلا من أوليف وتشارلين تعملان فى الجنس، تثير تساؤلات حول العلاقة بين الهجرة والشتات، والعمل فى الجنس بين مجموعات النساء

المهاجرات وبناتهن. هذا الأمر وثيق الصلة فى السياق المعاصر حيث تجبر النساء أو يتم تشجيعهن على الهجرة لأغراض العمل فى الجنس، على سبيل المثال من نيجيريا إلى إيطاليا، ومن شرق إلى غرب أوروبا. الصلات القائمة بين الفقر، والطموح المادى، والعمل فى الجنس واضحة فى روديت المسرحية، وعلى الرغم من تعرض جنيفر لهجوم من قبل رجل، لا يحدث هذا أثناء ممارسة العمل فى الجنس، مما يوحى بأن المرأة هى هدف عدوان الرجال لمجرد انها امراة وليس بسبب العمل فى الجنس على وجه التحديد. فى هذا الصدد، تدعم مسرحية الخط المتخذ فى مسرحية الكاتبة البيضاء سارة دانيالز "**روائع** (أنتجت لأول مرة فى عام ١٩٨٣) التى تقدم المرأة على أنها متاحة للرجال بشكل تلقائى من أجل الجنس.

تشكل مسرحية روديت **المال من أجل العيش** تدخل عرقى فى جدال العمل فى الجنس فى أواخر السبعينات والثمانينات فى وقت مبكر والتى كان يؤججها تزايد الانتقادات النسوية لما يسمى بالتحرير الجنسى من ناحية، والجدل حول المواد الإباحية من ناحية أخرى. قدمت فى المملكة المتحدة هذه المناقشات بنبرة خاصة من خلال مطاردة سفاح يوركشاير الذى كان يقتل كلاً من البغايا وغيرهن من النساء اللاتى لا يعملن فى الدعارة على مدار فترة طويلة، مما أدى إلى ظهور Take Back the Night وحملات نسوية أخرى التى أظهرت الاستياء من أثر القتل على حياة المرأة بشكل عام. من الناحية الزمنية، تقع مسرحية روديت مباشرة بين اثنتين من المسرحيات الأخرى كتبت خلال هذه الفترة - لكاتبات

بيض – وتتعامل مع المرأة والعمل فى الجنس، وهما روائع لسارة دانيالز (١٩٨٣) [٦] التى تشارك فى الجدل حول المواد الإباحية، ونساء تاتشر لكاى آدشيدز (١٩٨٧ ؛ نشرت عام ١٩٨٨). تدور أحداث الأخيرة فى عام ١٩٨٥، حول الهجرة المتزايدة للنساء المعوزات ماديا من شمال انجلترا إلى لندن للعمل فى البغاء. مثل مسرحية روديت تسلط كلتا المسرحيتين الضوء على الحرمان المادى الذى يؤدى بالنساء للعمل فى ممارسة الجنس وفضح العنف الذى تتعرض له المرأة من جانب الرجال. ولكن، خلافا لمسرحية روديت، فهما تمثلان إدانة واضحة للعمل فى الجنس والظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تدفع المرأة لذلك. روديت أكثر ترددا، كما يُشار اليه فى المسرحية عن طريق وضع تشارلين قبل عملها فى التعرى فى وضع تكون فيه آمنة ماديا بل ومرفهة. توضح المسرحيات الثلاث الصلات بين تجارب المرأة مع الرجل بصفة عامة وعمل المرأة فى الجنس، ولكن لا تقدم أى منهم حلا للعلاقات المتأصلة بين الجنسين، والظروف الاقتصادية الجائرة التى تعزز العمل فى الجنس.

عنصرية العمل فى مجال الجنس

تبرز مسرحية روديت لأربعة أسباب: أنها واقعية بشكل قاطع فى حين أن المسرحيتين الأخريين تصبحان غير طبيعيتين بشكل متزايد فى تصوير المرأة العاملة فى الجنس وأحداث المسرحية ؛ إنها تقدم تقريرًا عنصريًا عن العمل فى الجنس فى حين أن أعمال الكاتبات المسرحيات البيض تظل غير واعية بالعرق

على الرغم من أنها طبقية، وتسجل مجموعة متنوعة من "مواقف العاملين فى مجال الجنس تجاه عملهم، وأخيرا، تقدم تفاصيل الفوائد الاقتصادية الأخرى التى تجنيها النساء وغيرهن من الناس بصفة عامة من تعرى تشارلين. الوعى بالعرق فى مسرحية روديت مقارنة بغياب مثل هذا الوعى فى أعمال الكاتبات المسرحيات من البيض يشير إلى الحجة التى تتكرر، من بين عدة أمور فى البحث عن البياض كلون[٧] أن المجموعة المسيطرة (فى هذه الحالة البيض) لا يعتقدون أن عليهم أن يأخذوا فى الاعتبار المهمشين بالطريقة التى تتيح لهذه الأخيرة أن تبقى دائما واعية بمكانة كل من المجموعة المهيمنة ومجموعتهم[٨].

فى خاتمة المسرحية تقول روديت "ما يجعل النقاد والمتخصصين فى المسرح يهتمون على ما يبدو بعملى هو أننى لا أغالى فى الاهتمام بالعلاقات بين السود والبيض" (١٨٠). الحاجة إلى التقليل من شأن هذه القضية يدل على إشكاليتها المستمرة. إنها تذكر بالطرق التى يمكن التعامل بها مع العمل النسوى، وما نتج عن ذلك من موقف بعض الكاتبات من التهوين من شأن أهمية البعد النوعى فى أعمالهن. روديت على علم تام بالعنصرية التى لا تزال تشكل الثقافة البريطانية، لكنها تقول "لقد حان الوقت للسود ليتم التعامل معهم على أنهم أكثر من مجرد كونهم سود" (١٨٠). رفض اختزال الاهتمام بالجسم، وبشكل أكثر تحديدا فى لون البشرة، أمر يمكن تفهمه فى ظل ثقافة يعادل فيها هذا اللون جميع أنواع الارتباطات التى تؤثر على تحديد الوضع الاجتماعى والاقتصادى للفرد. لكن زعم روديت "من الواضح أن المسرحية يجب أن يؤديها طاقم ممثلين من السود،

والإشارات إلى جزر الهند الغربية من الصعب أن تترجم إلى أية ثقافة أخرى" (١٨٠) يعيد تقديم السواد والخصوصية الثقافية بوصفها قضية. وبالتالى تكشف تعليقات روديت عن التناقض الذى يولد الهوية المشتتة، وصعوبة التوفيق بين التحقق من الصحة والتمييز.

تتضح نفس الاستجابة المعقدة من التحقق من الصحة والتمييز فى تصوير روديت لراقصات العرى. على عكس الكاتبات المسرحيات اللاتى يقدمن العمل فى الجنس على أنه قسرى بدافع الحاجة الاقتصادية من جانب المرأة، وكجزء من التمييز الأوسع نطاقا المتضمن بنوايا ضد المرأة، تنشر روديت هذا الموقف من خلال إظهار أن تشارلين لا ينطبق عليها ذلك، ومن خلال الطرق التى تناقش بها تشارلين وجودى أداء الراقصات فى المشهد الثالث عشر. وصفهما لبعض الراقصات اللاتى يسعين إلى ويقمن بتشجيع الاتصال الجنسى المباشر مع الرجال من بين الحضور فى العروض لأنهن على استعداد "لفعل أى شيء لكسب الجمهور" (١٣ : ١٧٧) - وهى ممارسة لا توافقان عليها - يمكن أن يقرأ فى سياق التظاهر بالشجاعة والسيطرة على المقامرين من الرجال، أو فى سياق يأس وانحطاط المرأة بسبب عملها. لا توضح المسرحية ما إذا كانت استراتيجيات أداء هؤلاء النساء أثناء التعرى استغلالاً للمتعريات، أو استغلالاً مضاداً للجمهور من الرجال. ومع ذلك، بينما تصف جودى ما تفعله على خشبة المسرح (١: ١٥٥) لا تصفه تشارلين. فى حالتها، من خلال الأثر الاجتماعى والاقتصادى لعملها على أسرتها ترى الجمهور وظيفتها. وبالتالى تشارلين منفصلة إلى حد ما، عن غيرها

من الراقصات، اللاتى يتم تقديمهن على أنهن يشغلن مكانة "أخلاقية" معينة.

تحقيق مكانة الفاعل

ترتبط المكانة المالية بالفوائد التى تقترح المسرحية أن تشارلين، والأهم من ذلك عائلتها، تستمدها من عملها. وهكذا تكون تشارلين فى بداية المسرحية فى حالة اكتئاب وعزلة عن أسرتها، حيث تقبع والدتها وشقيقتها وشقيقها ووالدها فى مواقعهم المختلفة من العوز المادى والعزلة الاجتماعية والعاطفية. ومع ذلك تتكاتف الأسرة مرة أخرى فى نهاية المسرحية. فقد شرعت أختها جنيفر وأمها وأوليف - على النحو الذى تقترحه تشارلين - فى العمل معا. قررت تشارلين مقاومة كونها ربة بيت وأم لصالح أن تصبح "فاعلاً من العالم" (فتقوم بالادخار من أجل السفر)، ولكن بدأت أيضا فى زيارة عائلتها مرة أخرى. فقد نظمت عملية إجهاض لصديقة أخيها وتخليصه من مشاكله، ووالدها نوربرت يعمل فى وظيفة يدوية من أجل ابنته وصديقاتها. أخيرا وليس آخرا، فإن الأسرة تخطط للتجمع، بتمويل من تشارلين. قد تتبنى روديت نظرية يوتوبية غير مناسبة عن تأثير قدر أكبر من السيولة المالية لتشارلين فى تقديمها للتعرى، لكنها توازن وجهة النظر الخاصة بتوفير العون المادى كعامل يوحد الأسرة مع حقيقة أنه لا توجد من بين الثلاث نساء الأصغر سنا فى مسرحيتها (تشارلين وجودى، وجنيفر) أن تحتل الدور التقليدى لربة البيت والأم الذى تراه تشارلين أن "تكون ما يجب أن تكون عليه المرأة" (١١: ١٧٤) بالنسبة لأمها. بالنسبة للجيل الجديد

من النسـاء يتغير معنى المرأة. فهى تعلى قيمة الاستقلال المالى، والقدرة على مساعدة بعضهن البعض، ولا سيما المرأة الأخرى، ولا ترغب فى أن تصبح أماً، فى قلب الأسرة غير المستقلة ماليا. تبرز روديت هنا اختلافًا واضحًا فى الطموح بين النساء الأصغر سنا، والجيل القديم: "كل ما يهتم الجيل القديم بالحديث عنه هو جزر الهند الغربية والفضيحة العائلية " (١١: ١٧٤). على النقيض، فإن الجيل الأصغر من النساء عازمات على مقاومة الدور التقليدى للأنثى ولا يردن أسرة أخرى غير آبائهن وأشقائهن. كلا الجيلين يصارع لإيجاد مكان يعيش فيه ويصبح منعزلا نفسيا وعاطفيا - وفى حالة الجيل الأكبر سنا - جغرافيا. بينما يتعامل نوربرت والد تشارلين مع هذا الوضع من خلال الحلم بالعودة إلى جزر الهند الغربية، وهذا هو التخيل عن استعادة الماضى، فإن أوليف والدة تشارلين تهتم بالمستقبل من خلال أطفالها، وتعلن ان تشارلين "ابنة، وأخت وامرأة طيبة" (١٠: ١٧٤). تحقق جنيفر ذاتها من خلال الجمع بين قدراتها فى التصميم وقدرات والدتها فى الخياطة وترجمة ذلك إلى نشاط تجارى. تريد تشارلين امتلاك "الأمور الدنيوية" من خلال السفر، والاستفادة من تجربة الشتات لتصبح نفسها التى تطمح إليها. تحب جودى العمل، وتصبح معتادة على الراحة المادية التى يوفرها لها. حيث إنها تنظر إلى عملها باعتباره امتدادا للعلاقات المعتادة بين المرأة والرجل، ولكن الأهم من ذلك، انها تتحول إلى ميزة اقتصادية لها، فليس لديها أى سبب يدعو إلى التوقف عن أدائه باستثناء مسألة ما إذا كان العمل فى الجنس بمختلف صوره يتواطأ مع أشكال الاستغلال الجنسى للمرأة، وتحويلها

إلى سلعة، وينبغى مقاومته كجزء من الجهد لكبح مثل هذا الأمر. هذا السؤال مطروح ولكن لم تتم الإجابة عنه فى المسرحية، وبالتالى دعوة لأفراد الجمهور للمشاركة فيه والتوصل إلى استنتاجاتهم الخاصة.

تتضح صعوبة التعامل مع هذه القضية فى قرار الإنتاج الذى تتناوله روديت فى خاتمة المسرحية. وفقا لها، مخرج المسرحية، جوردون كيس، قطع المشهد الخامس (١٦٥)، الذى يتألف من الارشادات المسرحية التى تركز على تدريس جودى لتشارلين كيفية أداء الرقص العارى. تذكر روديت أن هذا المشهد مهم لأنه يشير إلى "كيف يصبح رقص التعرى ميكانيكيا "(١٨٠). وكانت النية واضحة لمواجهة الفكرة القائلة بأن المرأة تستمتع بالتعرى وأن أداء الشهوانية، يساوى المتعة الجنسية والدعوة للاستغلال الجنسى. وتكمن الصعوبة فى إيصال هذه الفكرة فى الإنتاج وقد يكون قرار كيس تم بدافع الرغبة فى عدم خلق الفرصة لاستراق النظر فى العرض. خلق عرض يقدم خطاباً حول ذلك العرض بشكل خاص بحيث يمكن أن ينظر إليه إذا تم أداؤه فى سياق آخر (من المسرح إلى التعرى والعودة مرة أخرى) يعد إنجازا. وهو يعتمد على المغزى الفورى لمضاعفة تقسيم الفاعل إلى مؤدى، وشخصية مؤداة، وأداء شخصية مؤداة وتقديم ذلك المغزى فى إطار الأداء. بذلك فإن هذه الطريقة للعرض فى الواقع، مناسبة لتقديم "المرأة"فى هذه المسرحية، التى تعنى بتأسيس المرأة التى تعمل فى الجنس كفاعلة تعانى من الانقسام، و(كإبنة وامرأة طيبة) بقدر ما هى عاملة فى الجنس، كما هو الحال فى بعض النواحى، غير متطابقة مع الأداء الذى تشارك فيه.

تذهب ريبيكا شنايدر إلى أن: "وصفها بالانقسام... ثم تعريفها من خلال هذا الانقسام، تبدو "المرأة" فى التقديم أنها تدعو بشكل لانهائى، لا يمكن بلوغه أبدا إلى حد بعيد - إلى داخل جوهر السلعة المعروضة، التى يتم إسكاتها فى نهاية الأمر" (١٩٩٧: ١٢٧)(٩). ومن ثم فإن أهمية انقسام الساقين فى أداء التعرى، وتجسيد الدعوة بشكل لانهائى، لا يمكن بلوغه أبدا إلى حد بعيد "، يقابله الذهاب من امرأة لامرأة من جانب الشخصيات الذكورية فى المسرحية، الذي يبحثون بلا نهاية عما لا يمكن بلوغه أبدا إلى حد بعيد. غياب الحوار فى المشهد يجعل الشخصيات النسائية صامتة على الرغم من انه سيكون من الممكن، بطبيعة الحال أن ينتج المشهد مع بعض شكلاً من أشكال الحوار. ولكن فى النسخة المطبوعة، تعتمد المسرحية على المناظر المحيطة بها والحوارات لتوفير التفسير اللفظى الذى يشير إلى معنى تعليم أداء التعرى.

ترى شنايدر أن تقديم الفاعل المنقسم هو مشروع محطم فى حد ذاته:

> من ناحية، "المرأة" يتم بناؤها على أنها، على النحو المبين، حلم النظام الذكورى وحيلة تخدم فى نهاية الأمر عفن الرغبة التى يحددها المال. من ناحية أخرى، هناك الحقيقة المادية للجسد الذى يحمل علامات الانثى ويواجه الآثار الاجتماعية الناتجة عن حمل هذه العلامات. ومن ناحية ثالثة، يبدو أن العرض التنكرى يعد بوضع حد لتطبيع الأنوثة، مسألة عدم الصلاحية للعيش، والأدائية

والعرض التنكرى لحلقات الأنوثة للعادة التاريخية لتصوير المرأة
على أنها حيز قابل للسكن إلى ما لا نهاية، ومنيع، ومحدد من قبل
الذكور.

(١٢٧)

فى هذا الموقف الظاهر الذى لا ينم عن مكاسب، لعله ليس من المستغرب أن كيبس قررت أن تبتعد عن صعوبات إنتاج المشهد الخامس والتعامل مع "الجسد الأنثوى بشكل صريح من خلال العرض" كما تسميه شنايدر. غضب روديت للقطع غير المصرح به للمشهد واضح جدا فى خاتمة المسرحية حيث تنتهى مناقشة الإخراج بعبارة "ما تخلقه المرأة فى الحياة، يدمره الرجال" (١٨٠). إنها تعتبر المسألة توضيح الخلافات بين الجنسين التى هى متضمنة، وتبقى دون حل، فى إطار المسرحية.

امومة الجسد الانثوى

وكان هناك موقف مشابه اتخذت فى مسرحية جريس ديلى قصة روز (١٩٨٤؛ التى نشرت عام ١٩٨٥)، والتى أنتجت لأول مرة فى كلية الفنون التطبيقية فى ساوث بانك عندما كانت ديلى لا تزال طالبة هناك. كما تشرح ديلى فى الخاتمة، تمثل المسرحية السيرة الذاتية (٧٩) وتذكرنا بموقف العديد من الممثلات فى الإنتاج الأول (٨٠) أنه، وفقا لديلى "ما يقرب من ٥٠ ٪ من النساء فى المسرحية

كن أمهات غير متزوجات" (٨٠). تدور المسرحية حول روز التى تبلغ من العمر خمسة عشر عاما وتقرر الإبقاء على جنينها عندما تكتشف أنها حامل. وبالتالى فهى مسرحية عن الحمل فى سن المراهقة، وهو موضوع حظى باهتمام كبير فى بريطانيا فى الثمانينات والتسعينات، جزئيا بسبب ارتفاع حالات الحمل بين المراهقات فى بريطانيا بشكل ملحوظ خلال تلك الفترة، حيث كانت من أعلى المعدلات فى أوروبا، ويرجع ذلك جزئيا إلى أن انخفاض حالة الرفاهية نتج عنه الكثير من الخطاب العام حول قضية "الأمهات الوحيدات اللاتى تمتلئ بهن الدولة وحمل المراهقات كوسيلة لإعطاء معنى لحياتهن فى عالم أصبح فيه مستقبلهن يبدو قاتما بسبب نقص التعليم وفرص العمل. فى الواقع، يعود الاهتمام بهذه القضية إلى الخمسينات.

وكانت أول مسرحية تعبر عنها فى الفترة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية فى بريطانيا هى مسرحية شيلاج ديلانى **طعم العسل** (١٩٥٨ / ٩)، التى كتبت عندما كانت ديلانى نفسها فى سن المراهقة. الأمر غير العادى بالنسبة لهذه الفترة ونظرا لأن ديلانى كاتبة مسرحية بيضاء، قدمت "طعم العسل" فتاة سوداء، ذات طابع متميز، وهى شخصية صديق الفتاة جو الذى يتسبب فى انها تصبح حاملاً. ولكن فى حين أن جو، وغيرها من الشخصيات النسائية فى مسرحيات لاحقة عن هذا الموضوع لكاتبات سود، هن على درجة عالية من التردد بخصوص الأمومة الوشيكة وتقرر أن تقوم بالإجهاض[١٠]، سرعان ما تقرر روز الشخصية المحورية فى مسرحية روديت، أن يكون لها طفل، على الرغم من أن هذا الامر

يفصلها عن أسرتها فى نهاية المطاف، ويؤدى إلى دخولها إلى مؤسسة لرعاية الأمهات الوحيدات وأطفالهن. كلماتها الافتتاحية، فى الواقع، هى "بطبيعة الحال أريد الطفل" (١، ١: ٥٧). بدأت المسرحية بمشهد فى مكتب الطبيب حيث يتأكد حمل روز. على غير المعتاد فى المسرحيات البريطانية (وإن لم يكن فى واقع الأمر)، الطبيب رجل آسيوى فى الخمسينات ولكن هويته العرقية ليست محور تركيز المشهد وإنما موقفه الاستعلائى[١١]. وبالتالى تشير خلفية الأحداث لمجتمع متعدد الثقافات تكون فيه الفوارق بين الأجيال وبين الجنسين أكثر أهمية من الفوارق العنصرية[١٢]. تعزو روز موقفها، المتمثل فى حقيقة أنها صادفت الصبى الذى يعيش فى البيت المجاور ليروى، وهربت معه من المنزل، وأصبحت حاملا منه، إلى تربيتها الصارمة وعزلتها الاجتماعية والعاطفية: "لقد كانت حياة بائسة، لا أحد خارج هذا البيت يمكن أن نفهم. كانت تتمثل فى الذهاب إلى الكنيسة والمدرسة ثم الكنيسة والمدرسة، ولا شئ غير الكنيسة والمدرسة" (١، ١: ٥٧).

فى الواقع يذكرنا وضع روز بوضع بريندا فى مسرحية زينديكا الورق والحجر. هنا أيضا الأم المتدينة بشكل مفرط، والدة بريندا تقود أطفالها بعيدا بشكل تدريجى حيث تظهر عدم قدرتها على تحمل الواقع المتغير الذى يشكل حياة بريندا فى بريطانيا مقارنة بخلفيتها وتنشئتها الخاصة. تعرضت والدة بريندا للاغتصاب من قبل رجل أبيض فى شبابها، وبالتالى أصبحت مفترية عن

جسدها[١٣]. وتركت الطفل الناتج لمصيره عند الولادة، ثم مانتج عن الغربة فيما بعد من خلال الهجرة، ولذلك تسعى إلى التخفيف من آلامها من خلال التفانى فى الاهتمام بالكنيسة ومستقبل بريندا باعتبارها عضواً محترفاً فى الكنيسة - وهو ما تدرك بريندا على نحو متزايد انه ليس المستقبل الذى تريده لنفسها. وبالمثل، تعترف روز أنها لابد أن تتحمل المسؤولية عن نفسها وطفلها، لأن استجابة والديها المهيمنة تجاه موقفها تتمثل فى الحكم والإدانة. وهكذا، مثل تشارلين فى المال من أجل العيش، فمن خلال جسدها تبدأ روز فى إنشاء هوية مستقلة عن والديها، واستعادة الذات. ينقلها الحمل من ديناميكية رد الفعل والتدمير الذاتى التى تتمركز فى العلاقة مع والديها إلى موقف الوكالة وتقرير المصير. البؤس فى منزل والديها، الذى تصفه فى مونولوجها الافتتاحى (١، ١: ٥٧-٨)، سبق ان جعلها تفكر فى الانتحار. ولكن المعنى الجديد المسؤولية عن شخص آخر، وهو الجنين فى بطنها، ينتج عنه قرارها بتحمل المسؤولية عن نفسها، حتى فى مواجهة معارضة الوالدين.

من المثير للاهتمام، أن عدم رغبة والديها فى تحمل المسؤولية عن ابنتهما، تتجلى فى لجوئهم المستمر لمؤسسات السلطة كالشرطة والأخصائيين الاجتماعيين، والكنيسة، وتبلغ ذروتها فى موافقة والدها على دخول ابنته إلى منزل لرعاية الأمهات والأطفال. يتأصل رفضهم لرعاية روز فى عدم التعاطف مع موقف ابنتهما. كما تقول روز: "أمى وأبى لا يفهمان أننا لم نولد فى عام

١٩٢٠ ولا يمكن أن ننتسب إلى معاييرهم وقيمهم" (٢، ٣: ٧٢). يجبرها الحمل أن تنضج وتفهم ان عليها أن "تتعلم أن تتدبر أمرها بمفردها" (٢، ٣: ٧٢). كما كانت دائما بالفعل "الشخصية الهادئة" التى تفعل ما يقال لها تظهر روز إحساسا كبيرا من المسؤولية فى كيفية التعامل مع حالتها. على هذا النحو فإنها تعكس تشارلين بمعنى من المعانى، المسؤولة دائما، التى تستخدم وضعها لتحقيق تغيير ايجابى داخل أسرتها. بالنسبة لروز، يشكل الحمل سببا للحياة. بعد ان كانت فيما سبق خائفة من والديها ويائسة، تصبح الآن "مصممة على جعل الامور تسير بشكل جيد بالنسبة لى ولطفلى" (٢، ٣: ٧٣)، ومن خلال هذا التصميم تضع من حولها، وخاصة والديها اللذين يُفترض أنهما مسيحيان متدينان وصديقها لوروا، فى موقف مُخزٍ.

بينما يعتبر والدا روز حملها اعتداء على وضعهما فى المجتمع وعلى القيم التى يتمسكون بها، يعتبر لوروا فى البداية الأبوة الوشيكة باعتبارها رمزا لمكانته، وإشارة لرجولته. رد فعله على خبر حمل روز هو انه يريد الخروج إلى الشوارع والاحتفال مع زملائه. إصرار روز المتكرر على انه يحتاج إلى الحصول على وظيفة وإعالتها هى والطفل - طالما أنه حريص على أن يكون له طفل بدلا من التفكير فى الإجهاض - يقابل بالمراوغة والتخلى الصريح. ليروى فى الواقع غير مستعد لتحمل مسؤوليات الأبوة، حيث إنه لا يزال فى طور استكشاف ما تعنى الرجولة والنضج بالنسبة له. فى خاتمة المسرحية تسجل ديلى أن سبير ريب (مارس ١٩٨٤) قدمت استعراضاً نقدياً للمسرحية تقديماً نظريًا ليروى "كأسود

كسول". كما هو الحال فى مسرحيات أخرى للكاتبات السوداوات، تصور مسرحية ديلى أيضا بعض الذكور السود على أنهم غير مسؤولين، وأنانيين، وماديين، ومدمنى مخدرات ومتباهين، ومستبدين وغير داعمين تجاه المرأة. كما كتبت ديلى فى الخاتمة حول طاقم المسرحية: "كان من الصعوبة الحصول على الرجال، وثبت أن الأمر الأكثر صعوبة هو الاحتفاظ بهم، وخصوصا عندما كانت الأمور تسوء. هذا يمكن أن يتم ربطه بالمحتوى الفعلى للمسرحية" (٨٠). كما تم توضيحه سابقا فى هذا الكتاب، هذا النوع من تقديم الرجال السود كان شائعا جدا على جانبى المحيط الأطلسى خلال السبعينات والثمانينات، وولدت خصوصا فى أمريكا الشمالية، نقاشا ساخنا حول الانقسامات بين الجنسين داخل مجتمع السود. ومع ذلك، تنتج ديلى تقديما أكثر دقة للرجال السود أكثر مما يقترحه نقد سبير ريب، لأن ليروى يتناقض مع بيرتى، زميله، الذى تكرهه روز وتعتبره مسؤولا عن بعض سلوك ليروى المثير للمشاكل. ومع ذلك، يكون بيرتى – الذى لا تعرفه روز – هو الذى يحاول أن يجعل ليروى يفهم ويتحمل المسؤوليات التى ينطوى عليها حمل روز. على النقيض من والد روز الذى يدعو الرب أن يغضب على روز (٢، ٣: ٧١)، يرى بيرتى "انه حان الوقت ليباركك بشاب، لذلك اعتنى بروز، فهى فى حاجة لشخص يقف بجانبها" (٢، ٢: ٦٩). يقول بيرتى لليروى ان والدا روز يتوقعا له أن يثبت أنه رجل فى مقابلته مع روز (٢، ٢: ٧٠). لكن بمجرد ان يصل ليروى إلى منزل والدى روز يصبح غير قادر على مواجهة غضب والد روز، ويجعل عجزه عن التصرف بطريقة مناسبة روز

تقوم بطرده (٢، ٤: ٧٦). بيرتى، الشخص الذى تنظر إليه روز بدونية باعتباره ذو تأثير سيئ على ليروى، هو فى الواقع الذكر الوحيد الذى يظهر أى فهم حقيقى لموقفها. فى نهاية الأمر، على الرغم من أن روز ينتهى بها المطاف وحيدة - تواجه مستقبلاً غير مؤكد فى منزل لرعاية الأم والطفل. كلماتها النهائية: "وهذا هو المكان الذى تبدأ فيه القصة بالفعل" (٢، ٤: ٧٨) تدعو الجمهور للتفكير فيما قد يحدث لها.

انقسام الفاعل

تم تقديم قصة واحدة للجمهور، حول كيف تتعامل روز مع قرار الإبقاء على الجنين عندما تكتشف أنها حامل. عنوان المسرحية **قصة روز**، الذى يوحى بالسرد، يتحقق رسميا من خلال مونولوجات روز فى الافتتاح والختام التى تفجر فيها الإطار الواقعى للمسرحية من خلال التحول إلى الجمهور ومخاطبته مباشرة فى مونولوجات تبرز وظيفة السرد بشكل واع بالذات ("دعونى أقول لكم كيف بدأ كل شيء"(١، ١: ٥٧))، وتؤكد على وجهة نظر روز باعتبارها المهيمنة فى المسرحية: "اسمى روز وهذه هى قصتى..." (١، ١: ٥٧). تتعزز هيمنة هذا المنظور من خلال خصوصية روز فى بداية ونهاية المسرحية: هى الشخصية الوحيدة التى تقدم مونولوجات موجهة مباشرة إلى الجمهور، وهى الشخصية الوحيدة التى تتحرك من موقف الراوية إلى موقف المؤدية اثناء المونولوجات. هذا التحول يعزز مفهوم روز باعتبارها المتحكمة فى السرد، مما يتعارض مع القول

بأن الفتيات فى سن المراهقة هن فى وضع المفعول به وليس الفاعل، لظروفهن. تستخدم ديلى السرد المتضمن، الذى يتحقق من خلال المونولوجات (الكلامية "كما سمعتم، أنا حامل" (١، ١: ٥٧))، إشارة إلى تبنى روز وضع الفاعل. كراوية تصبح روز، الفاعل المنقسم، حيث تنقسم إلى الذات الراوية والمروى عنها. إحساسها بالذات، وتبنيها لوضع الفاعل، يعتمد على تمييز ذاتها الحالية المستقلة ذات الإرادة - من ذاتها الماضية الانسحابية، غير المستقلة، وغير المتباهية. ويتم تحقيق هذا التمييز من خلال إدراج جسد آخر هو الجنين فى تاريخ حياتها، وما يترتب على ذلك من خلق انقسام آخر للفاعل: الأم والطفل. كما توجد قصة روز داخل المونولوجات، يتواجد الجنين داخل جسد روز، وللمفارقة، يؤكد أنه لا يوجد شيء من هذا قبيل الفاعل المستقل. بدلا من ذلك، يتم بناء الفاعلين على انهم غير مستقلين: روز فى الماضى كان يتم تقرير مصيرها من قبل والديها ولكن روز فى الحاضر يتحدد مصيرها من قبل الجنين. العوامل الفاعلة الخارجية مثل الخدمات الاجتماعية، تلعب دورا كبيرا فى تحديد افتراض روز بوجود ذات ناضجة فى بداية كما فى نهاية المسرحية. وضع الفاعل، من قبل المرأة الذى يتم تحقيقه من خلال تقرير المصير الجسدى[١٥] يتم التأكيد عليه ومنحه، فى هذه المسرحية، من خلال مقاومة نزعات تدمير الذات (الانتحار، قتل الجسم)، والتأكيد على الآخر فى الذات، الجسم داخل الجسم.

وبالتالى تثير المسرحية سؤالا آخر بالغ الأهمية، وهو ماذا يعنى تقرير المصير الجسدى بالنسبة للمرأة ؟ ما هو وضع قرار روز؟ إلى أى مدى يكون وجود طفل

فى الواقع هو قرارها؟ لا أحد يريد لها أن تكون حاملا، وهى لم تسع لتصبح حاملاً، ولكن بمجرد أنها أصبحت حاملاً، فكل من ليروى ووالدها لا يريدان لها أن تجهض - وإن كان ذلك لأسباب مختلفة - بينما ممثلو السلطة (الطبيب والأخصائى الاجتماعي) ينصحونها أن تجهض. وبالتالى يمكن القول أن حفاظ روز على الطفل يتحدى سلطة العوامل الخارجية ولكن يستسلم لإملاءات أوامر السلطة الأبوية. ومع ذلك، فكل من ليروى ووالد روز، المسئولين عن رعايتها وطفلها ماديا، يتخليان عن تلك المسؤولية، فى تناقض ملحوظ مع بيرتى الذى يرعى الطفل الذى أنجبه" (٢، ٢:). قرار روز بعدم الإجهاض، الذى يصادف إملاءات السلطة الأبوية، وبالتالى هو فى نهاية المطاف لم يكن مصحوبا بافتراض المسؤولية من جانب الذكور فى حياتها. فى الواقع يمكن القول أنه بينما يتغير جسد روز وحياتها كنتيجة جزئية لسلوكهم وقراراتهم فلا شيء يتغير فى حياتهم. بدلا من ذلك، تتحمل الدولة، فى شكل الخدمات الاجتماعية ودار رعاية الأم والطفل، دور الأب (أو الأم) فى رعايتها، بينما تتحمل هى دور الوالدين تجاه الطفل المنتظر.

روز فى سن صغيرة جدا لا تمكنها من إعالة نفسها. تقول لشقيقتها الين عن الناس "هناك" من رأتهم، يكدحون من أجل كسب عيشهم، ويسرقون من أجل البقاء على قيد الحياة، وينتقلون من مكان إلى مكان بدون أى عنوان دائم" (٢، ٣: ٧٣) توافق روز على الذهاب إلى دار رعاية الأم والأطفال ليس فقط لأنها قاصر

وقد تم توقيع والدها بالموافقة على تولى الخدمات الاجتماعية بأمر رعايتها، وبالتالى لا تستطيع تقرير مصيرها، ولكن أيضا لأنها تدرك أنها بحاجة إلى دعم من أجل استكمال تعليمها حتى يمكنها أن تدعم نفسها وطفلها. هكذا يبرز وضع الفاعل على أنه مرتبط بتحمل المسؤولية وعلى نحو فعال التوفيق بين الاحتياجات والرغبات الشخصية والقيود الناشئة من خلال المحاور الذاتية التى تحدد حياة الناس. يتم إظهار روز على انها أكثر مهارة فى آخر الأمر من أى شخص آخر فى بيئتها المباشرة. فليس أى من والديها أو ليروى على استعداد لتحمل المسؤولية فى العلاقات المناسبة الذاتية، ويتم استدعاء الدولة لملء الفراغ الناتج. تحمل روز المسؤولية قدر استطاعتها، "وهذه هى النقطة التى تبدأ عندها القصة فى الواقع"(٢، ٤ : ٧٨). هذا الإنهاء يشير إلى انقسام الفاعل حديثا، والمتوافق مع وضع روز، وبين روز فى الحاضر والمستقبل التى ما زالت قصتها غير معروفة. وهى تترك الجمهور حيث كان فى بداية المسرحية - مسبقا، وهو مرادف لحالة روز الخاصة بترقب الطفل.

على السطح تؤكد قصة روز التحامل المشهور ان الفتيات (السوداوات) يتعرضن للحمل لأنهن منحطات أخلاقيا ويمارسن الجنس بدون رقابة. لكن خلفية روز وتقديم شخصيتها ينفى فكرة الفتيات المراهقات اللاتى يشاركن فى علاقات جنسية عشوائية. بدلا من ذلك، توحى بأن التنشئة المفرطة فى الصرامة

وعدم محاولة فهم الأطفال يمكن أن تعزز الانفصال عن الآباء والأمهات وتجعل الفتيات عرضة للتورط العاطفى مع الذكور، وبالتالى يعرضهن لخطر الحمل. تشير المسرحية، من خلال قصة العاملة طومسون التى تعرضت للحمل عدة مرات من قبل رجال مختلفين (١، ٣: ٦١-٢)، والحل فى نهاية المطاف بأسلوب ينطوى على الدعابة من خلال اللجوء إلى الله بدلا من الرجال، فإن قصة روز هى جزئيا قصتها. لأنه خلافا لتأكيدات ديلى فى الخاتمة أن تجربة كل حامل مراهقة]هى [فريدة" (٧٩)، تشترك قصة كل من العاملة طومسون وروز فى التعرض للحمل فى سن مبكرة وتخلى الذكور عنهما[١٦]. وبالمثل، فإن أحد الأسباب التى تجعل تشارلين أخت جنيفر فى المال من أجل العيش ترتبط بالبيض هو أن "جميع الفتيات السوداوات فى مدرستى كن إما غبيات أو حوامل أو كليهما". (٥: ١٦٦). بينما يمكن أن تسبب كلمات جنيفر الرافضة للإحساس بالألم، فهى مع ذلك تبرز إشكالية الحمل بين الفتيات السود فى سن المراهقة - على الرغم من أن الحمل فى سن المراهقة ليست قضية تقتصر على المراهقات السود. بذلك قد تكون قصة روز فريدة من نوعها كتجربة بالنسبة لها، ولكنها أيضا جزء من النمط الاجتماعى والثقافى الواسع الذى يشير إلى تعرض الفتيات للإغواء الجنسى من جانب الرجال، وحالات الحمل الناتجة - كنتيجة للاحتياج العاطفى وليس الجنسى، والذى ينتج عنه الاستغلال الجنسى للفتيات الصغيرات من قبل شركائهن فى العلاقات الجنسية، ثم تخليهم عنهن.

انتقالات الاستغلال الجنسى

هناك شكل آخر من أشكال الاستغلال الجنسى، الذى يركز على الأعضاء التاسلية، يبرز فى مسرحية وينسم بينوك البغلات (١٩٩٦). تدور المسرحية حول الفتيات اللاتى يتم تشجيعهن على نقل المخدرات من جامايكا إلى المملكة المتحدة من خلال إخفائها فى أجسادهن. هنا يتحول المشهد من الصعيد المحلى إلى العالمى، بمشاركة الشخصيات المحورية فى التداول العالمى للسلع غير المشروعة من خلال ترجمة أحلامهم - بالسفر حول العالم - التى يجرى تسخيرها كاقتصاد يعتمد على استغلال تلك الأحلام. فى هذا الاقتصاد تساعد الهجرة على تداول السلع، ويتحقق استغلال الفتيات من خلال تغليف الرغبة بالمنفعة. الرمز الرئيسى فى هذه العملية هى بريديى وهى مهربة مخدرات سابقة تسعى لتجنيد بغال "جديدة". بدون وطن وجذور، ومغتربة اجتماعيا عن "عائلتها الأصلية" تستغل الفتيات اللاتى يشاركنها، تكون حياتها فى الفنادق وخلال السفر قائمة على الانتقالات والبقاء فى الطريق بصفة دائمة.

كانت البغلات بتفويض من فرقة كلين بريك المسرحية، وهى تعمل فى مسرح المرأة منذ زمن طويل، حيث أُنشئت فى عام ١٩٧٩ من قبل امرأتين سبق سجنهما. تفسر خلفية الفرقة محور مسرحية بينوك حيث تعرض الفرقة مسرحيات جديدة للكاتبات المعاصرات تستكشف تجارب النساء فى الجريمة والعقاب" (Rosenthal 1999) كجزء من برنامج فنى وتعليمى متكامل يبرز

البرنامج الاجتماعى للفرقة. بالنظر إلى العدد المرتفع جدا للنساء السوداوات فى السجن اعلنت الدعاية لفرقة كلين بريك للإنتاج المسرحى لمسرحية الكاتبة السوداء بوليت راندال ٢٤ ٪ أن "النساء السوداوات لا يشكلن سوى ٢ ٪ من إجمالى عدد السكان. ونسبة النساء السود فى السجون هى ٢٤ ٪ " ٨ فرقة كلين بريك للمسرح لديها تاريخ من التفويض لأعمال جديدة للكاتبات السوداوات للتعبير عن هذا الواقع(١٩). وفى المقابل يعزز هذا السياق المسرحيات التى تقوم على قضية تجارب النساء اللاتى يتعرضن للسجن فى تركيزها على النساء كمهربات مخدرات، تستكشف البغلات قضية برزت فى الخطاب العام خلال أوائل التسعينات، وهى استخدام المرأة للعمل كمهربة مخدرات بين أفريقيا، وجامايكا، وأوروبا (انظر Stuttaford 1992) . اختيار المرأة باعتبارها مهربة هو فى جزء منه دالة للاختفاء الثقافى للمرأة مما يجعل الكشف عنها أقل احتمالا عندما تشارك فى الجريمة. تقول لإحدى المهربات التى تجندها بريدى، الشخصية الأساسية فى سلسلة تهريب المخدرات، فى شوارع لندن: "كنت طوال حياتى شخصا لا يلحظه أحد... ما يكون للناس أن يرونني" (٢، ١٢: ٥٥). هذا الاختفاء، المشار إليه فى "ما يكون" بدلا من لا يستطيعون، يشكل فى الوقت نفسه تهديدا وفرصة لآلي. فهو يشكل خطرا لأنها قد يتم القبض عليها (حيث إن لها تاريخ من الاستغلال الجنسى والجسدي)، وهذه حقيقة تجعلها فى نهاية الأمر فظة كما يوضح الفصل الأول المشهد الثامن عندما تتمكن من إخافة فتاتين

حاولتا سرقتها. التركيبة الناتجة بين الصلابة والخفاء الظاهر بدورها تجعلها جذابة لبريدى "فرصتها" التى تتبنى آلى وتعدها لتصبح مهربة.

هى نفس التركيبة من الفظاظة والاختفاء التى تجذب بريدى للو، الفتاة التى تلتقطها فى جامايكا، وتتمكن من إقناعها لتقوم بدور المهربة. وبالتالى تخلق المسرحية اهتماماً موازياً بين النساء السوداوات فى جامايكا، مثل الأختين ليلى ولو، والنساء السوداوات فى بريطانيا، مثل آلي. يتم هذا الترميز رسميا من خلال تغير موقع الأحداث بين لندن وجامايكا فى المشاهد الثمانية الاولى التى تصل فيها آلى ولو إلى النقطة الموافقة على العمل مع بريدى. اختفاء الفتيات يقابله فقرهن، ويعتمد استعدادهن لتحمل المخاطر العالية لنشاط المخدرات - كما تقترح المسرحية - تماما على حلم تحسين حياتهن والمشاركة فى هذا العالم المادى المستبعدين منه بحكم كونهن فتيات سوداوات ليس لهن عائل.

هذه النقطة الأخيرة هامة لان المسرحية تقدم رسالة الحرمان من الأم الذى يجعل جميع الفتيات فريسة لشخصية شبيهة بشخصية الأم تهم الفتيات انها تهتم بهن، وانها مستعدة لمساعدتهن فى تحسين نمط حياتهن، والتى يبدو أنها تقدم مزيجا من رعاية الأم والدور النموذجى: السلطة، التفهم، وبالتالى توفر الإمكانات لتحديد الهوية (حرفيا: تأخذ بريدى "ضحاياها لتناول الطعام وتطعمهم - حتى فى المشهد الاخير مع ليلى قبل أن تتعرض هى نفسها للضرب، تأتى لإحضار الطعام لليلى). عانت كل من لو، وآلى وليلى من هجر الأمهات

اللواتى وإن كن لا يزلن على قيد الحياة لم يتمكن من إقحام أنفسهن بين بناتهن والاستغلال الذى تعرضن له. تعرضت آلى للتحرش الجنسى، ولكن الأمر غير واضح ما إذا كان ذلك من جانب والدها او صديق والدتها؛ ووالدة لو وليلى فقيرة جدا إلى حد الحرمان الكامل. كما تقول لو: "لدينا أم لكنها تنام عارية على جانب الطريق. أحيانا أراها فأدير رأسى بعيدا عنها كما لو كنت لا أعرفها" (١، ٧: ٣١). عدم وجود شخصية الأم المناسبة يجعل الفتيات يقمن بإعالة أنفسهن فى إطار ثقافة الأقران التى يثبت أنها استغلالية كليا حيث إن كل امرأة تحاول أن تضمن بقاءها على قيد الحياة، مما يجعل جميع بنى الدعم المتبادل، مثل تلك التى بين الأخوات ليلى ولو، والتى بين لو وآلى عندما كن فى السجن مؤقتة وعرضة للخطر.

المرايا كأضداد

المزيج من غياب رعاية الأم ونقص الفرصة المادية يجعل الفتيات البارعات القادرات مثل لو وآلى تستجبن للفرص التى تقدمها بريدى للخروج بأنفسهن من الحرمان المادى إلى عالم من التسوق والراحة المادية بل والأمان. لقد تم تصوير بريدى، فى الواقع، كنسخة قديمة من لو و آلى - "الأم المثالية"، المشابهة والمختلفة بشكل إيجابى، وتجسيد لما يمكن أن تصبح عليه كلٌ من لو وآلي. فها هى توضح بنفسها هذا التشابه عندما تخبر لو: "أدرك عندما لا يكون لديك أحد، لا شيء. نحن نأتى من نفس المكان" (١، ٧: ٣١) و"أنت مثلى تماما" (١، ٧: ٣٢). الصورة

المشابهة التى تقدمها بريدى لكل من لو وآلى توحى بإمكانية المحاكاة، مما أدى بآلى، على سبيل المثال، إلى أن تقول: "يوما ما سأكون مثلك" (٢، ١٠: ٤٦). يبدو أن بريدى تجسد المسار من الفقر إلى الغنى، من الاستغلال إلى السيطرة، وهو ما تسعى الفتيات لتحقيقه. إن تعهدات بريدى بالفرص والدعم ("إذا كنت تحتاجين أى شيء، أو هناك أى شيء يزعجك، فقط تعالى إلي" (١، ٧: ٣٣)؛ "أنا لن أكذب عليك، يا آلي... سوف تعرفين دائما أين تقفين" (٢، ١٠: ٤٨)) تجيب على رغبة لو وآلى فى الاهتمام بهما وتغيير حياتهما.

يبدو أن بريدى، كصورة مرآة للفتيات، لديها تاريخها الخاص عن هجر الأم: "تخلت عنى أمى عندما كنت طفلة. وأنا أعول نفسى منذ أن كنت فى الرابعة عشرة من عمري" (٢، ١٠: ٤٨). ومع ذلك، خلال المسرحية يبقى من غير الواضح ما إذا كانت بريدى تقول الحقيقة أم لا. حيث تحاول أن تضمن أن ليلى، شقيقة لو، لن تسلمها إلى الشرطة، فتخبرها قصة حمل المخدرات (٢، ١٤: ٥٨) - الشيء الذى تؤكد أنها هى نفسها ما زالت تفعله أحيانا. تعكس هذه القصة بالضبط السرد الذى قامت به آلى عن تجربتها الأولى فى حمل المخدرات (٢، ١٠: ٤٤). من خلال هذه الحادثة على وجه الخصوص تشير المسرحية إلى أن مهارة بريدى فى تجنيد "الأشخاص" تكمن فى قدرتها على التلاعب بالآخرين لتوحى بالتماثل الفعلى والمحتمل بينهم وبين نفسها. وفى نفس الوقت، تشكك فى كل ما تدعيه من التشابه، مجادلة بدلا من ذلك أن المحاكاة هى أساس موقف بريدي. ربما تتوقف قدرة بريدى على محاكاة التماثل وإدخال نفسها فى حياة

الفتيات على قدرتها على التعميم من تاريخها الخاص إلى تاريخ غيرها من النساء وأن تعطيهن بشكل ما، ما تفهمه وما يردنه على أساس تجربتها الشخصية.

ومع ذلك، فإن ثمن هجر الأم - كما يتضح فى سلوك بريدى - هو عدم القدرة على الثقة فى الناس وعلى الاستمرار فى أية علاقة غير استغلالية. تصبح بريدى "أما سيئة" حيث إنها، كما يكتشف الجمهور فى نهاية الأمر، "تضحي" بسخرية ببعض مهربى المخدرات، بمن فيهم آلى ولو، من أجل عبور الآخرين من الجمارك. إن مصير الفتيات - الذى افترضن أنه يتوقف على قدرتهن الذاتية على التعبير عن الطبيعية - لم يكن أبدا ملكا لهن ليقمن بتقريره لكنه بدلا من ذلك كان مقررا قبل أن يقمن باستقلال الطائرة. ومع ذلك، وبالمثل، سيطرة بريدى الظاهرية - التى أظهرت اختلافها عن مهربى المخدرات الآخرين- تتفجر فى الفصل الثانى عندما تجدها زميلاتها سامى وروج، وقد تعرضت للضرب (٢، ١٦). بينما تحاول روج، التى تم تصويرها على أنها الأكثر سذاجة من بين الاثنتين، فهم لماذا تعرضت بريدى للضرب، تقوم سامى، زميلتها حادة الذهن، بتناسى الحدث على نحو فعال كجزء من نمط حياتهن الذى تكون فيه "الحياة ليست كلها أسباباً ونتائج"، وأنه "من الأفضل عدم طرح الأسئلة"، ويعتبر ضرب شخص هو "طريقة جيدة لتحفيز العاملين"(٢، ١٦: ٦٥).

إن روج، التى كانت - مثل لو وآلي - تريد أن تكون مثل بريدى، تتفكك عن

طريق رؤيتها منتهية بينما تثير تساؤلات حول هوية بريدي. إذا لم تكن الشخصية المتوازنة المسيطرة التى تبدو عليها، فمن هي؟ تلمح سامى إلى أن بريدى ليست لها هوية أساسية: "تأخذ جوازات السفر المزورة، والملابس، والشعر المستعار والأظافر - ماذا تبقى لك؟ "(٢، ١٦: ٦٦). إن هذا النقص فى الهوية يقابل عدم وجود منزل لبريدي - فهى تعيش فى الفنادق واختارت ألا يكون لديها "سكن ثابت". لقد جعلت نفسها بدون جذور. بعد أن كشفت للو التى اعتقدت أنها أميركية أنها أيضا من ترنشتاون فى جامايكا، تقول لها بريدي: "بدأت اللهجة بالتصنع عندما كنت طفلة، وأصبحت فيما بعد جزءا من شخصيتي. وبالنسبة للجيتو(حى الأقليات)... انه ليس متأصلا، كما تعلمون. يمكنكن إزالته " (١، ٧: ٣٢).

إن بريدى هى امرأة تعيش فى ثقافة عالمية رأسمالية حديثة، ليس لها جذور ودائما فى حالة انتقال، فى رحلة: "أفترض انه إذا قمت بالاستقرار كنت سأضطر لإقامة نوع من العلاقة مع نفسي. لا أستطيع أن أقول إننى أريد ذلك بشكل خاص" (٢، ١١: ٥٠). إنها تترجم الافتقار لنواة يمكنها أن تنتمى إليها إلى حركة، والسفر بين لندن وجامايكا، فهى مهاجرة دائمة فى عالم يفتقر إلى فكرة "المنزل" - بالتأكيد بالنسبة للنساء. تصبح تسليتها وتحقيق الذات المؤقت لها وللمهربات هو التسوق، كتهدئة لرغباتهن التى لا يمكن إشباعها أبدا كما يتضح من إسرافهن فى الاستهلاك.

توحى مسرحية "البغلات" بأن الحرمان من الأم وعدم وجود هوية أساسية أو "منزل" بمعناه المثالى هى دالة لوضع المرأة البنيوى فى الثقافة الرأسمالية القائمة على التمييز بين الجنسين التى تشكل عالم أواخر القرن العشرين. إن الذكور غائبين فى هذه المسرحية التى يتضح فيها تأثيرهم بشكل كبير- فى شكل عنف جنسى وجسدى والتى يكون فيها الرجال، كأصحاب رؤوس الأموال والأصول، فى نهاية الأمر بمثابة محركى عرائس يقومون بجذب الخيوط التى تجعل النساء تتحرك. قلة من الرجال يتم ذكرهم فى المسرحية. يشير كل من والد آلى الذى يسيء معاملتها وصديق والدتها الإشكالى بنفس القدر إلى انفصال ثنائى الأم والابنة من خلال إقحام الذكور. يبدأ الرجل، فى شكل "مالك" المنزل والأرض، عندئذ هجرة النساء التى يقوم عليها تراكم رأس ماله. فهو له جذور، بينما يتم اقتلاع الإناث من الجذور، فهن فى الطريق، مهاجرات يحملن رأس المال الذى لا يملكنه. بهذا المعنى "تظهر ممارسات التشرد"، كما يقول جيمس كليفورد، "على أنها تشكل المعانى الثقافية" (١٩٩٧ :٣)، وهنا على وجه التحديد على أنها تشكل معنى المواقف النوعية. من الأهمية بمكان أن كليفندن، بارون المخدرات، على سبيل المثال، والذى تظهر قصته عن تهديد مهربة المخدرات (٢، ١١: ٥٠-٢) قدرته على العنف والترهيب، هو الوحيد الذى يعيش فى منزل يتميز "بالموسيقى الكلاسيكية والتحف" (٢، ١١: ٥١). يعتمد تأصله ووجوده بالمنزل على تجوال النساء اللاتى يقوم بتشغيلهن واستغلالهن. تصبحن مرادفا لتداول المخدرات،

والانتقال الذى يولد رأس المال الذى تقوم عليه إدعاءاته بالانتماء لثقافة الطبقة المتوسطة والجذور الراسخة.

إن صورة المرآة لكليفندن فى بريطانيا هو صاحب الأرض فى جامايكا الذى ينتهى الأمر بليلى وأخيرا لو- بالعمل فى الحقول الخاصة به. تؤكد جيريمى كينجستون أن "المسرحية بها إحساس قديم لديها بأن الجريمة لا تفيد" (١٩٩٦: ٢٣). تتجاهل هذه القراءة تماما اقتصاد المسرحية المميز بين الجنسين الذى لا تكون فيه المرأة وليست الجريمة هى التى لا تفيد. وبالتالى فى الفصل الثانى المحورى، المشهد التاسع، بنويا فى منتصف المسرحية، تروى بريدى تفصيليا وفاة أولو، وهى مهاجرة نيجيرية غير شرعية فى بريطانيا، بسبب جرعة زائدة نتيجة انفجار الواقى الذى يحمل المخدرات داخل جسمها. لا يتعرض أى رجل فى هذه المسرحية للمحاسبة- على العكس، فان الشخصين الأفضل من حيث المكان، كليفندن ومالك الأرض الجامايكى، هما من الذكور الذين يكسبون عيشهم من استغلال النساء. وبالتالى فان المسرحية ليست معنية بتقلبات الجريمة ولكن بتقلبات كونها أنثى فى اقتصاد معين خاضع للعولمة تعيش فيه المرأة "كبغلة، وتموت كبغلة" (٢، ٩: ٤٣).

من خلال التماثلات التى تنشئها بين مصائر كل من آلى ولو من ناحية وكليفندن ومالك المزرعة الجامايكى من جهة أخرى، تبنى بينوك صورة أساسها التمييز بين الجنسين للعالم الذى يصور الرجال يتملكون ويستغلون، والنساء

كمتسوقات أو مستهلكات ومستغلات. فى هذا يكون موقع العالم بالمعنى المكانى أقل أهمية من النوع إن المرأة، كما توضح المسرحية، يتم استغلالهن من قبل الرجال. يتم تعزيز هذا الخط من خلال انهيار الاختلافات بين بريدى والمهربات عندما يتم العثور على بريدى وقد تعرضت للضرب. تقول روج: "إنها ليست سوى بغلة"(٢، ١٦: ٦٧)، حيوانة مستغلة غير قادرة على تغيير وضعها. خلافا للسرد للغائى لالخاص بتحسين الذات وزيادة المستوى المادى التى يوحى بها التقديم الذاتى لبريدى فى الفصل الأول، تستخدم المسرحية المعاملة الوحشية لبريدى وحبس آلى ولو فى الفصل الثانى للإشارة إلى وقتية أى تغيير من هذا القبيل، واعتماده على الرجال الذين هم بعيدين عن متناول النساء المخدوعات. إن غياب هؤلاء الرجال واختفاءهم على خشبة المسرح يقدم مسرحيا مفهوم القوة بشكل فعال - إن اختفاءهم ليس الاختفاء الذى ينبع من عدم الأهمية ويجعل النساء مهربات مثاليات، ولكنه اختفاء القوة التى لا تحتاج إلى إن تكون موجودة لكى تكون فعالة. يتم تصوير استسلام النساء لهذه القوة على أنه ناشئ عن وضعهن الاقتصادى السيىء عن عادات الأنثى، طبقا لبيير بورديو. تؤكد بريدى، على سبيل المثال، فى وقت مبكر: "المرأة لا تتمرد. إنها تطلب الإذن أولا "(١، ١: ٤). فى وقت لاحق، عندما تستمتع آلى بتجربتها الأولى الناجحة فى حمل المخدرات وتقول: "أريد أن أكون ناجحة"، تجيب بريدى، " ألا نريد ذلك جميعا؟ إنه حال المرأة" (٢، ١٠: ٤٧).

إن الرغبة فى أن تكون ناجحة ومرضية، وفى نهاية الأمر فى إيجاد القبول

وتجنب الهجر، تبنى سلوك المرأة فى هذه المسرحية التى تعزز أيضا فكرة أنه ليس فقط أى انتهاك، أو أى فشل فى أن "تكون ناجحة" (و"تكون ناجحة" هنا تعنى أن تكون ناجحة طبقا لما يراه الرجل)، يتم اكتشافه ومعاقبته، ولكن أيضا أن "النجاح" و"طلب الإذن" فى حد ذاتهما لا يكونا بمثابة الضامن لتحقيق أى تحسن فى وضع المرأة. فعلى سبيل المثال، يظل من غير الواضح سبب تعرض بريدى للضرب، و"أن تكون ناجحة" (=تفعل كما يقال لها) لم ينقذ لو وآلى من عرضهما على ضباط الجمارك. توحى المسرحية بان النساء فى حالة من عدم تحقيق المكاسب لا يستطيع فيها نجاحهن أو أى شيء تحسين قوتهن أو استقلالهن الاقتصادى عن الرجال. فهن يبقين محاصرات. ومن ثم فإن استعارة الطائر الواضحة بعض الشيء، حلم آلى ولو فى الطيران بعيدا عن السجن. ومما له معنى كبير أن الطائر ذكر:

لو:

إلى أين يأخذنا؟

آلي:

... بدت الرحلة ذات هدف.

تتوقف حركة النساء فجأة.

ثم يتوقف محلقا فوق مساحة شاسعة من المحيط. وقد كان هذا هو المكان حيث بقينا.

لو:

لمدة ثلاثة أيام وثلاث ليال...

آلي:

ولون المياه يتغير...

لو:

... يتغير، ويتغير ويبقى دائما مثلما كان.

آلي:

لقد حلقنا لمدة ثلاثة أيام وثلاث ليال...

لو:

وعندئذ فهمنا.

آلي:

كل شيء.

صوت تتابع أبواب سجن ثقيلة تغلق وأصوات مفاتيح تدور فى الأقفال.

(٢، ١٥: ٦٤-٥)

يتضح أن فكرة الطيران كتحرر وهروب هى ضرب من الخيال، تم طمس الهدف الواضح للرحلة من خلال التعطل فوق هاوية يمكن للمرء أن يغرق فيها وحيث يكون الكشف الأساسى، بالأحرى كما يتضح فى الكتاب المقدس من خلال

البقاء فى مكان واحد لعدد محدد من الأيام والليالى، هو فهم أن لا شيء يتغير وأن السجن هو واقع حياة المرأة. إن الحركة فى حد ذاتها لا تحدث تغييراً. إن تأكيد بريدى "عندما أتوقف عن السفر، لا أزال اشعر أننى احلق" (٢، ١١: ٥٠) لا يشير إلى هروب ناجح ولكن إلى عدم القدرة على اكتساب جذور وتغيير دائم. وهكذا تبرز الهجرة كانتقال إجبارى يبقي المرأة فى مكانها داخل الاقتصاد الرأسمالى الذكورى والذى تلعب فيه دورها كبغلة فى طاحونة مفرغة تبقى آلات ومكائد الملاك الذكور دائرة.

تغطي المسرحية فترة ثلاث سنوات، وتظهر فى كل من المشهد الافتتاحى والمشهد الختامى منها الأختان لو وليلى تحاولان كسب قوت يومهما فى جامايكا. فقد تحولتا من بيع الأدوات إلى بيع مجهودهما، وتكسبان القليل جدا من المال لتحسين أوضاعهما. تتغير الأشياء ولا تتغير فى الوقت نفسه بالنسبة لهما. أمضت لو مدتها فى السجن؛ وأنجبت ليلى أطفالاً وهى الآن تعمل. لكن العمل، الذى حصلت عليه من خلال وساطة بريدى، هو أيضا فى مجال المخدرات، وحيث كانت الفتاتان مستقلتين فى افتتاح المسرحية، ففى نهاية المسرحية تصبحان معتمدتان على العمل الذى يكلفهما به الرجال. فى أحسن الأحوال يبقى وضعهما مستقر، وفى أسوأ الأحوال فهو يشكل تراجعا فى الاستقلال. إن الاستغلال الجنسى الذى تعرضن له باعتبارهن نساء ومن خلال إجبارهن على حمل المخدرات داخل أجسامهن لم يحسن من وضعهن.

أحد الجوانب البارزة للمسرحيات الثلاث التى تمت مناقشتها فى هذا الفصل هو الملاحظة المتناقضة التى تنتهى بها كل منهم. تقوم كل من المسرحيات الثلاثة بتصوير الاستغلال الجنسى، وهو استغلال المرأة من قبل الرجال نتيجة لكونها امرأة ومن خلال استغلالهن فى الجنس، من خلال الحمل غير المرغوب فيه، وفى حمل المخدرات. تركز كل من المسرحيات الثلاثة على الشابات اللاتى يحدث نزوحهن من ديارهن فى ظل ظروف تنفر النساء من ديارهن وفى الوقت نفسه تشير إلى أن الوطن والجذور هما إنجاز بعيد المنال بالنسبة للنساء، وماضى تركنه وراءهن يتذكرنه بحنين. تتعرض الأمومة نفسها للخزى من خلال الاستغلال الجنسى واستعباد النساء. فى مسرحية "**المال من أجل العيش**" تضطر والدة كلوديت للعمل فى الجنس للحفاظ على منزلها. فى مسرحية "**قصة روز**" تنضم والدتها إلى والدها والمؤسسات التى يهيمن عليها الذكور فى تسليم روز للمؤسسات الاجتماعية. جميع الأمهات فى **البغلات**، باستثناء ليلى قرب نهاية المسرحية، يتخلين أو يتم إجبارهن على التخلى عن أطفالهن الإناث.

إن هؤلاء الأطفال الإناث بدورهن غير قادرات على الهروب من الاستغلال. تعتزم كلوديت التخلى عن الرقص ولكن لا يتحقق هذا داخل المسرحية؛ لا تعرف روز ماذا سيحمل لها المستقبل ولكن تنتابها رؤية مخيفة للنساء فى الشوارع؛ بينما لا ترى كل من لو وليلى مستقبلا لأنفسهما وراء استغلال مجهودهما من قبل الرجال. إن النساء اللاتى تقمن بدور " أمهات رمزيات" أو موجهات للشابات، والتوسط بين جيل الآباء من الرجال والنساء الشابات، يتعرضن للخزى بعمق فى

تصرفاتهن وخضوعهن للرجال والمؤسسات التى يمثلنها. إن جودى، صديقة كلوديت التى تعلم كلوديت التعرى غير قادرة على التخلى عن وسائل الراحة المستمدة من الرقص ولا ترى أية فضيلة فى العلاقات الجنسية الاستغلالية مع الرجال والتى يمكن أن تقدم بديلا عن الاستغلال الجنسي. بيكفورد، الأخصائية الاجتماعية التى تتعامل مع روز، متداخلة فى بنى سلطة الذكور. إن بريدى نفسها معرضة لعنف صناعة المخدرات وليس لها أى ولاء لأى من الفتيات التى تقوم بتشغيلهن لحساب بارونات المخدرات.

كمسرحيات قائمة على قضية، لا تقدم هذه المسرحيات الثلاث حلا لمشكلة وضع استغلال المرأة جنسيا. فى نهاية كل مسرحية يكون من غير الواضح ماذا وكيف يمكن أن تتغير الأمور بالنسبة للشخصية النسائية المركزية. تجد هذه الإشكالية التى لم تحل حلها المأساوى فى مسرحية **الياقوت الأزرق** لكارا ميلر من عام ١٩٩٩ فى الانتحار المتزامن للنزيلات الثلاثة بالشنق وهن الشخصيات المركزية فى المسرحية، وأيضا بتفويض من فرقة كلين بريك المسرحية. وسط الانغماس فى أوهام التحرر والمصالحة والتأكيد، تقدم المسرحية تدريجيا الاعتراف بأن النساء اللاتى يتم سجن بعضهن، مثل لو وآلى، نتيجة لحمل المخدرات - يقمن بالاستعداد لقتل أنفسهن. تقوم تشارلى، وهى نزيلة بيضاء مصابة بالذهان، برسم مكان جميل فى الربيع" (٤٩) على جدار الزنزانة المشتركة بينهما، تمشيا مع اقتصاد الرأسمالية الذكورية الحديثة على النحو المذكور أعلاه، إنها ليست "الثمرة"، أى النساء، التى تتدلى من الشجرة التى هى جزء من مكان

هذا الحلم الغريب، ولكن مكان الحلم نفسه هو الخلفية التى على أساسها تقوم النساء بقتل أنفسهن. إن التفسير الحرفى الصادم لوقوع النساء فى الشرك الذى - أيا كان المكان الذى يأتين منه وفى أى سن كُنّ - لا يستطعن الهروب منه إلا من خلال الموت يشكل اتهاما للعنصرية والتحيز الجنسى اللذين يدمران حياتهن.

(٨)

الحياة فى الشتات اليوم

منذ أواخر التسعينات ظهرت شخصية جديدة فى أعمال الكاتبات المسرحيات الآسيويات فى بريطانيا، وهى شخصية اللاجئة وطالبة اللجوء[١]. تحتل هذه الشخصية مكانة مختلفة فى تاريخ الهجرة والشتات عن تلك التى سادت فى مسرحيات الكاتبات المسرحيات الآسيويات والسوداوات خلال الثمانينات وحتى النصف الثانى من التسعينات. فمنذ ذلك الحين - كما تشير المسرحيات التى سبق مناقشتها- تحتل هذه الشخصية حيز البؤس المفرط، ويميزها تاريخ الماضى العنيف، ونقص أو غياب مكانة المواطن وجميع الحقوق التى تمنحها، على الأقل من الناحية النظرية، وفقدان البعد الاجتماعى وجميع الارتباطات الاجتماعية العاطفية، والعجز الكامل والتشيُّؤ فى الوقت الحاضر، وعدم اليقين أو نهاية مأساوية تحكم المستقبل. تنم هذه الشخصية عن الواقع المتغير لتاريخ الهجرة وتجارب الشتات، حيث إن اللاجئة أو طالبة اللجوء على عكس المهاجرة لأهداف اقتصادية التى لا تعانى بالضرورة من تاريخ من الانتهاك أثناء الحرب أو الصراع السياسى، والتى لها الحق فى البحث عن عمل، وتشكيل حياتها بنفسها. اللاجئة أو طالبة اللجوء لا يوجد لديها مثل هذا الحق ؛ حيث تنحصر حركتها، بكل معنى الكلمة، فى حيز محدود، وهو مركز الاحتجاز، ويزداد وضعها مهانة، من خلال عدة أمور، منها الحاجة للانتظار، لتصبح موضوعاً لعدة عمليات نتائجها غير

مؤكدة (انظر Barkham 1999). من خلال المسرحية يتم توجيه الجمهور إلى تجربة عدم اليقين، والإذلال، واقتحام الخصوصية، وعملية الإذلال التى تخضع لها الطالبة اللاجئة.

شخصية اللاجئة أو طالبة اللجوء أو كما هو مبين فى مسرحية أمريت ويلسون الناجون (١٩٩٩) [٢] ومسرحية تانيكا جوبتا الملاذ فى (٢٠٠٢) تتم عن واقع معاصر وصراع داخل المجتمع البريطانى الذى يخص وضع بريطانيا بوصفها البلد المهاجر اليه وسياساتها بشأن طالبى اللجوء واللاجئين (انظر Garett 2002)، من ناحية، واستقبال الشعب البريطانى لهذه الشخصيات، من ناحية أخرى (انظر، Dodd 2000). تتناول كل من "الناجون" و"الملاذ" المسألة من مواقع مختلفة بعض الشيء. كما توضح مقدمة الناجون، تدور مسرحية ويلسون على "حدث حقيقى وقع عام ١٩٩٦" عندما حاول شقيقان من باكستان دخول بريطانيا عن طريق الاختباء فى عجلات الطائرة. يموت أحد الشقيقين نتيجة لانخفاض درجة حرارة جسمه: "سقطت جثة الأخ الذى لقى حتفه فى ريتشموند" (المقدمة). فى رسمها لواقعة حقيقية، تتمثل فى الموت المأساوى لفرد فى ظل ظروف الاضطهاد والتضييق، تواصل ويلسون أحد تقاليد عمل الكاتبات المسرحيات الآسيويات والسود فى بريطانيا - وهو تحويل أحداث الحياة الواقعية إلى مسرحية، مما له اهمية كبيرة، انه عن طريق عرض المسرحية على مسرح أورانج ترى فى ريتشموند على نهر التيمز، وهو موقع جغرافى يقع فى مسار الرحلة إلى مطار هيثرو، حيث أخذت ويلسون المسرحية للمجتمع الذى "تلقى"

جثة الأخ الميت الذى سقط من الطائرة وهو مجتمع فى الواقع ابيض تماما وأحد أغنى المجتمعات فى المملكة المتحدة. وبالتالى تواجه المسرحية هذا المجتمع ليس فقط بجانب من التاريخ الحديث، بل أيضا بمجموعة من الأشخاص الذين ليسوا جزءا من حياة ريتشموند والذين ربما يشاهد العديد من أهل ريتشموند صورهم فى الصحف أو على شاشات التلفزيون فقط كجزء من تقارير عن أحداث الشغب فى مراكز الاحتجاز أو مناقشات حول مخيم سانجات فى فرنسا المغلق الآن والذى حاول الناس لعدة سنوات الهجرة منه إلى المملكة المتحدة وغالبا بشكل غير قانوني.

حيث إن تقارير الصحافة بشأن اللاجئين وطالبى اللجوء تتراوح فى كثير من الأحيان بين تقرير الحالة الفردية التى يكون "استحقاقها" محل سؤال وبين تمثيل اللاجئين كظاهرة جماعية، فان مسرحيات مثل الناجون يكون لها دور حاسم فى إشكالية المناقشات السياسية بشأن طالبى اللجوء وقضية وضع اللاجئ. ولذلك تندرج ضمن التقاليد الاشتراكية الواقعية فى صناعة المسرح، والتى تهدف إلى التدخل فى القضايا التى يتم فيها السعى إلى إحداث التغيير السياسى والاجتماعى والقانوني. الكاتبات المسرحيات مثل أمريت ويلسون يكتبن كمؤيدات، كنساء فهمن وخضن المعركة من أجل الحصول على وضع المواطن، و"تحقيق الوجود" كما أطلقت علبه جاتيندر فيرما (١٩٩٤: ٥٥)، داخل ثقافة لا تزال تنكر ذلك الوجود. وانطلاقا من تلك المعركة تتولد بعض أشكال المسرح الواقعى الاشتراكى، وداخل تلك المعركة تبقى تلك الأشكال المسرحية.

التمييز بين الجنسين فى طلب اللجوء

تحكى كل من "الناجون" و"الملاذ" سردا يقوم على التمييز بين الجنسين لتجربة اللاجئين وطالبى اللجوء. فى كلتا المسرحيتين يكون طالبو اللجوء أو اللاجئون من الرجال. ان مركزية الشخصيات الذكورية فى هذه المسرحيات هى ظاهرة جديدة من حيث إن هؤلاء الكاتبات كن يملن فى الماضى إلى التركيز بشكل أكبر على النساء[٤]. ومع ذلك، تعكس هذه المركزية حقيقة أنه فى الصراع السياسى والحرب يتم تصوير الذكور كعملاء وتصبح النساء والأطفال جزءا من ساحة المعركة التى تقوم عليها تلك الصراعات. القصص المروعة التى تجبر تدريجيا الشخصيات الذكورية المركزية للكشف عنها من عمليات اغتصاب وقتل النساء والأطفال، من زوجاتهم، وأمهاتهم، وأخواتهم، وأطفالهم، وأصدقائهم، وعمليات الاغتصاب والقتل التى شهدوها وعجزوا عن منعها أزاحت الستار عن خصوصيات الحرب التى تقوم أيضا على التمييز بين الجنسين، وفى نفس الوقت، تشهد على خصي الرجال من خلال الصراعات السياسية العنيفة والهجمات الحاضرة على أسرهم لتدميرها فضلا عن تدمير المجتمعات (انظر Price 2002). كلتا المسرحيتين تعلنان عن إدانة الأنظمة التى ترعى الانتهاك. فى تخصيص تلك التجارب، وإضفاء الطابع الإنسانى من خلال تصوير الافراد وقصصهم، تفرض المسرحية قضايا حول الحق فى العيش فى المقدمة.

يؤسس فرض هذه القضايا "حيث تنتهى **الناجون** بالكلمات"أريد أن أعيش"-

الاعتبارات الأخلاقية فى كلتا المسرحيتين. تنتج الناجون والملاذ تواريخ معقدة من الجريمة والعنف السياسى التى يبدو أنها تضع جانبا كل الاعتبارات من أجل إنسانية أولئك الذين يعانون. ترفض كل من المسرحيتين المعارضة البسيطة لبريطانيا العنصرية من جهة وتسعى لإبعاد الاجانب غير المرغوب فيهم الذين هم ضحايا أبرياء للاضطرابات السياسية من جهة أخرى. بدلا من ذلك، تصبح درجات البراءة مرادفة لدرجات الذنب والمشاركة فى الجريمة، حيث تسعى الشخصيات الفردية لتخليص نفسها من مستنقع الصراعات الذى لا يستطيعون التحكم فيه. حيث يطاردهم تاريخهم وماضيهم، والذى كان الدافع وراء هروبهم من بلادهم الأصلية وشجعهم على اللجوء إلى بريطانيا أثناء السعى لإثبات وجودهم فى بريطانيا.

فى الناجون تتخذ هذه المطاردة شكل شبح الأخ الميت ديليب الذى يعود للحياة[٥]. هذا الأخ الشبحى، جنبا إلى جنب مع عمهما جاسبال المقيم فى بريطانيا والذى يسعى إلى دعم ساتنام الأخ الذى على قيد الحياة فى الحصول على اللجوء، يجبر ساتنام تدريجيا أن يتذكر تاريخ العائلة، ولا سيما حقيقة أن والد ساتنام وديليب، وهو ضابط شرطة، من المفترض أنه كان لديه أولاد يشتبه بقيامهم بأنشطة - إرهابية- بينهم أصدقاء أولاده - قد مارس السجن والتعذيب والقتل. عندما حاول ديليب، الابن الاصغر الذى كان ناشطا سياسيا، تنظيم إجراء تحقيق مستقل فى هذه الجرائم، مما لفت انتباه الرأى العام إلى ان والده تورط فى هذه الجرائم، أدى ذلك إلى قتل عائلتهم بكاملها بطريقة بشعة أمام

أعين ديليب وساتنام، وكانت حياتهما فى خطر. أثناء أحداث المسرحية يواجه ساتنام الواقع الخاص بوالده، الذى لم يكن الرجل الشهير المحترم فى المجتمع كما كان يتوهم، بل قاتل بلطجى جعل زوجته تصبح ضحية تماما كما حدث لأولئك الذين تم سجنهم. ويدرك أيضا أن ديليب، فى تصرف للتكفير عن الذنب تسبب فى تدمير الأسرة إذا جاز التعبير - حتى وإن كان باسم العدالة - أتاح له الفضاء فى عجلات الطائرة ليؤمن حياة ساتنام ويعرض حياته هو للخطر.

النجاة فى السياق

وضع الشهرة لساتنام كناج من محنة جسدية، حيث كان معلقا فى الطائرة فى درجات حرارة تحت الصفر لساعات، يقدم جنبا إلى جنب مع خطاب مؤثر حماسي يقوم به عمه، مخاطبا الطيار الذى يعتقد أن ساتنام هو إنسان غير عادي "استطاع تغيير حدود البقاء على قيد الحياة: "الناجون! أنتم لا تعرفون شيئا عن الناجين! نحن الناجون. هنا فى انجلترا! الوغد الأسود، باكستان هنا وهناك، هذا ما أُواجهه فى العمل فى المصنع - ثم فجأة لا يريدونك الآن؟! أنت زائد عن الحاجة! البقاء على قيد الحياة! نحن بحاجة لكرامتنا للبقاء على قيد الحياة! نحن بحاجة إلى الدخل للبقاء على قيد الحياة! وذلك عندما أتوسل واقترض المال وأفتح هذا المحل. هذا هو أسلوب البقاء على قيد الحياة، على الحافة، ولكنى أبقى على قيد الحياة! (المشهد ٣). بينما يحاول الطيار تخليص نفسه من هذه المحادثة، بحجة أن تجارب جاسبال والهجمات العرقية لا علاقة

لها باللاجئين، يرد جاسبال: "إن لها علاقة بها! إنك تقول لنا من هو الآسيوى الطيب، ومن هو السيىء! من هو اللاجئ الحقيقى وغير الشرعي"(المشهد ٣). هذا هو فى مركز حجة جاسبال. فى تجاور اللاجئ الذى يصبح من المشاهير، والاعتداءات العنصرية التى يعانى منها فى متجره [٦] يشير جاسبال للتهميش والاختفاء المستمر له فى ثقافة ترفضه مهما طال الزمن الذى يكون قد عاشه داخلها. كما يقول له بيتر، ضابط مركز الاعتقال: "يمكنك أن تبقى هنا مائة سنة، وهذا لن يكون أبدا وطنك!" (المشهد٧). تجربة جاسبال فى بريطانيا هى التحرش المستمر، والإنكار المستمر لوضعه كمواطن، وكونه لاجئ للأبد. فكرة أن المجيء إلى بريطانيا ستكون نهاية للتمييز، وبداية حياة أفضل، وصنع المهاجرين، يثبت أنها خطأ من خلال تجارب جاسبال. إنه بمعنى من المعانى يتنبأ بمستقبل ساتنام، حيث تكون أى لحظة الهروب وفترة الاحتجاز بداية الحياة التى تكون فيها مكانة للاجئين والمهاجرين لا يمكن أن تهتز. قبول ساتنام للحقيقة عن تاريخ عائلته، ولا سيما علاقة والديه وجرم والده، والاتحاد النهائى لجاسبال وساتنام معا فى اتفاق للنضال من أجل حق ساتنام للبقاء مع عمه، هى الملاحظات المتفائلة فقط فى المسرحية التى يكون فيها الكفاح من أجل البقاء على قيد الحياة، من جميع الجوانب، هو الكفاح من أجل هوية معرضة دائما للخطر بالفعل.

الهويات المعرضة للخطر

تمثل الملاذ "استجواباً إشكالياً على حد سواء للهوية، ووضع اللاجئ، والبقاء على قيد الحياة، والحق فى العيش. على عكس مسرحية ويلسون التى تقدم بؤرة ثنائية الثقافة (٨)، تخلق الملاذ حيز الشتات فى المقابر والكنيسة التى تعمل كموقع لقاء متعدد الثقافات، لتدمر أية فكرة أن تجربة الحرب والانتهاك خاصة بأمة واحدة، أو موقع واحد، وتاريخ واحد، ويشير إلى أن التشرد الذى تم بسبب الصراع السياسى يخلق مجتمعات جديدة وهشة صغيرة تظل مطاردة من جانب ماضيها المتنوع. تذكر قائمة الشخصيات "رجلاً آسيوياً"، و"رجلاً أفريقياً"، و"رجلاً من منطقة البحر الكاريبى فى منتصف العمر"، و"بنتاً مختلطة العرق"، واثنين من الشخصيات النسائية لا يتم الكشف عن هوياتهما الوطنية والعرقية. الشخصيات النسائية التى لا تحمل أى علامات تنتمى إلى الجماعة الثقافية المهيمنة - حيث يكون نقص العلامة له مغزى بنفس القدر. هى أيضا، بشكل مثير للاهتمام، تجسد موت المؤسسات البريطانية المرتبطة مع الدولة، وهى الخدمة الاستعمارية الأجنبية من ناحية، والكنيسة من جهة أخرى. المؤسستان غير كافيتين لحماية أولئك الذين يسعون إلى الحكم - فهما غير قادرتين على ضبط الهيآت التى تسعيان للسيادة عليها بفعالية. وقد أصبح هذا واضحا فى الأحداث التى تحدث أثناء المسرحية.

كابر، الرجل الآسيوى الذى يعمل فى المقابر، ومايكل، الرجل الأفريقى الذى

يزور المقابر، وسباستيان، الرجل ذو الأصل الأفريقى-الكاريبى الذى يأتى أيضا بانتظام إلى الكنيسة، جميعهم شهود على الصراع السياسى الرهيب، وعمليات الاغتصاب والقتل، وتشويه أشخاص كانوا يعرفونهم، بما فى ذلك أشخاص أعزاء لديهم. حيث أجبر كابر على مشاهدة اغتصاب وقتل نصرت زوجته فى ظل ظروف مروعة. أما مايكل فهو من البانتو من رواندا والذى اتضح أنه لا يتبنى مواقف عنصرية تجاه التوتسى الذين قتلوا بالآلاف خلال الحروب الرواندية فقط، ولكن كان له دور أساسي من خلال دوره كراع للمجتمع المحلى وذلك في عمليات قتل وحشية للغاية للنساء والأطفال الذين وثقوا به وخان ثقتهم. وكان سباستيان مصورا سافر إلى جميع أنحاء العالم لالتقاط صور المآسى والحروب. وتعقب مايكل، على أمل تقديمه للعدالة، ولكن قبل أن يتمكن من ذلك، يتمكن كابر من قتل مايكل لأنه أدرك أن مايكل غير نادم على جرائمه، وأنه مستمر فى تبرير القتل والأعمال الوحشية التى ارتكبها على أساس وجهات نظره العنصرية عن التوتسى: "كان يجب أن يبدو أننا لا نظهر أى رحمة. وكانت نساء التوتسى جزءا من المشكلة – لأنهن استخدمن حيلهن الأنثوية لقتل البانتو. كان لا بد من التعامل معهن، وعقابهن، وإذلالهن... كنا فى حالة حرب، وفى الحرب يكون الاغتصاب الجماعى أكثر تأثيرا من أى سلاح حربي" (٢ و٣: ١٠٤).

مايكل قادر على العيش مع ماضيه بينما كابر لا يمكنه ذلك. حيث يستخدم مايكل موقفه الايديولوجى، وتحيزه العنصرى، لتبرئة نفسه من أفعاله، أما كابر فيطارده فشله فى مساعدة زوجته التى تعرضت للاغتصاب والقتل، حتى وإن

كان ذلك لإنقاذ حياته وحياة ابنته. رغبة منه فى التكفير عن ذلك، وحرصا على أن يثبت أنه يمكن أن يكون الوالد الذى كان ينبغى أن يكونه، لدرجة انه يقترح على عائشة، الفتاة مختلطة العرق، أن يتبناها، وإعادة خلق العائلة التى خسرها فى باكستان. كابر، الذى يتملكه الشعور بالذنب والذى يعيش فى حالة تدمير بعد دمار أسرته، يروعه اكتشاف أن مايكل لا يحس ببشاعة أفعاله. وعندما يدرك أن مايكل يعتقد أن تصرفاته تجاه التوتسى كانت مبررة، [٩] يقوم بقتله، من خلال مهاجمته بساطور انتقاما لكل من قتلهم، ومنه كرمز للتكفير عن فشله فى حماية زوجته. فهو بذلك قد فعل بمايكل ما فعله مايكل بالآخرين وبه هو شخصيا.

حقيقة أن هذا القتل يحدث فى المقابر - كرمز لموقع يمثل التراث، ويحتوى على رفات الإمبراطوريات الكولونيالية والكنيسة - يوضح تأكيد المسرحية على أن مؤسسات الدولة لا تستطيع ولا تقوم بحماية الفرد، وموت المؤسسات هو دالة لذلك العجز. أمام عجز المؤسسات للمحافظة على وإنصاف أولئك الذين تسعى المؤسسات لحكمهم، يتخذ كابر خط إنساني، حيث يتحول قيامه بالقتل إلى شكل من أشكال التحلل من الذنب. هذا يفسر ما حدث لسباستيان الذى باءت جهوده المضنية فى البحث عن مايكل لتقديمه إلى العدالة بالفشل من خلال قيام كابر بقتل مايكل: "لقد كان صديقي. يمكن فقط أن أقوم بمعاقبته"(٢ و٤: ١١٠).

تقدم المسرحية كابر ومايكل جنبا إلى جنب كاثنين من الشخصيات الذين كانت لهم تجارب مماثلة مع الصراع السياسى والانتهاك ولكن مواقفهم من هذه

التجارب تختلف اختلافا جذريا. يتم تقديم كابر على أنه تخلص من إحساسه بالندم؛ ومايكل على أنه بعيد عن الخلاص حيث إنه لا يظهر أى أسف على أعماله. حماية كابر من جانب ممثلى المرأة البيضاء للمؤسسات البريطانية المتداعية بعد قتل مايكل، فيتم العفو عن تصرف كابر، بتبرئته من الوضع الذى دفعه إلى ارتكابه. وبالتالى تؤكد المسرحية الثقة فى حكم الفرد، وفى الأخلاق الفردية التى تكون شبه فطرية فى بعض الجوانب والتى يتم الحكم على المؤسسات متمثلة فى أعضائها على وجه العموم بأنها تفتقدها.

تفتتح المسرحية بشخصيات الذكور الثلاثة، وتنتهى بالبنت مختلطة العرق، التى تنوى القيام بجولة حول العالم. يبدو ان هذا يشير إلى نهاية نظام عالمى معين، يتجسد فى الرجال الذين كانوا يهيمنون على البداية. وهو أيضا يعيد كتابة فكرة الوطن والانتماء. أحد أسباب حضور البنت إلى المقابر هو أنها لا تشعر أنها فى الوطن وهى فى الوطن-- وهو شعور يفهمه كابر الذى يعرض عليها التبنى. حددت المسرحية بالفعل مثلث الوطن، والانتماء، والأمان كوهم، حيث لم تكن المرأة والأطفال آمنين فى أوطانهم أثناء فترات الصراع ولن يكونوا أبدا. وقيمة الوطن والانتماء، والامان، التى صورتها هذه المسرحية، يرمز لها إخلاء جميع الأحياء من المقابر، فتعود للصمت. عائشة، وهى على أعتاب البلوغ، تجسد وفرة البدايات، وتترك الجمهور فى حالة سكون لأنها على وشك أن ترى كيف تسير الأمور وتتغير - وهى مترددة ولكن يحدوها الأمل. تمثل عائشة جيلا جديدا من الشخصيات المهاجرة التى يمثل الشتات بالنسبة لها واقعا تعيشه بشكل دائم،

والتى يكون السفر بالنسبة لها خياراً وليس ضرورة، وهى تريد أن ترى العالم، ولا تهرب منه. هى سائحة، قادرة على الانغماس فى خيالاتها عن العوالم الأخرى، حيث لم تفسدها التجارب مثل الشخصيات الأخرى فى المسرحية.

إعادة تشكيل الهويات

ترمز شخصية البنت مختلطة العرق لنهاية العالم المنقسم عبر خطوط عرقية واضحة مثلما تقترح مفاهيم مثل "التواصل بين الثقافات". الأكثر من ذلك، أن هذه الشخصية تصور نهاية الأسرة التقليدية. تفقد الشخصيات المركزية فى كل من "الناجون والملاذ" أسرها؛ حيث تزعزع استقرار أسرة عائشة من خلال وفاة والدها والذهاب إلى منزل صديق والدتها الجديد. فى الواقع، ترفض الأسرة عندما يعرض عليها كابر التبنى ("آخر شيء أريده الآن هو الحصول على عائلة أخرى"(١، ٤: ٦٤). والأسرة محل دراسة فى كثير من المسرحيات فى هذا الكتاب، التى توضح الطريقة التى تلعب فيها الأسرة دور القمع، وتصبح عرضة لآثار الشتات والتشرد، والهجرة، وفى نهاية المطاف تبقى على نحو أكثر فعالية، ومدمر فى بعض الأحيان، فى الخيال بدلا من الواقع.

تتعلق قضية الأسرة والانتماء، مجازا، بمكان أعمال الكاتبات المسرحيات من السود والآسيويات من المسرح البريطاني. كما تمت الإشارة فى المقدمة، وعلى الرغم من مقال مايكل بيلينجتون (٢٠٠٠) عن "أزمة المسرح الأسود فى بريطانيا" أنتجت الثمانينات، والتسعينات جيلا جديدا من الكاتبات المسرحيات اللاتى

تعرض أعمالهن فى مواقع رئيسية فى المسرح البريطاني. فالكاتبات المسرحيات من السود والآسيويات يتحدثن من الداخل. لقد أصبحن، كما تعلن إقامة تانيكا جوبتا فى المسرح الوطنى بصوت عال، فاعلات يشكلن جزءا من المسرح البريطانى ومن الساحات الثقافية الاخرى مثل السينما والموسيقى والتلفزيون، والرقص. وعلاوة على ذلك، من خلال هذا العمل أكدن على دورهن كفاعلات يشكلن جزءا من بعض المناقشات السياسية والقضايا الرئيسية التى تواجهها بريطانيا المعاصرة. وتشمل هذه، فى مظاهرها الأخيرة، قضايا الهجرة وطالبى اللجوء، ووضع اللاجئين، ولكن أيضا، أكثر من ذلك بكثير عموما، قضية السياسات العرقية. هناك سؤال واحد تطرحه كل المسرحيات هو: ما معنى أن تكون أسود أو آسيوياً فى بريطانيا اليوم؟ كما تقول تانيكا جوبتا: "عندما بدأت الكتابة كنت مصرة على أننى لن أكتب عن كونى ممزقة بين ثقافتين. كنت اعتقد "انها قضية قديمة ومملة". ولكن حتما، كل شيء كنت أحاول الكتابة عنه كان فى نهاية الأمر يدور حول سعى إحدى الشخصيات للبحث عن جذورها. إنها دائما عن الحيرة وأزمة الهوية "(من مقابلة فى ستيفنسون ولانجريج ١٩٩٧: ١١٧). يتضح هذا فى "المياه" لوينسم بينوك والتى عرضت لأول مرة - مع مسرحية أليس تشايلدرس **"نبيذ فى البرية"** - فى مسرح ترايسايكل فى لندن يوم ١٢ أكتوبر ٢٠٠٠ . تدور المياه حول اثنين من المهنيين الشباب، وهما فنانة ناجحة وصحفى يأتى لإجراء لقاء معها عن عملها. تركز المسرحية على قضية الأصالة ما بين الزائف والحقيقى"، والمكتسب والأصيل. سارة، التى يتضح ان اسمها ديلا

وليامز، قد قدمت حياة فتاة سوداء فقيرة فى أعمالها الفنية، وتصبح ناجحة نتيجة لرسم سلسلة من اللوحات تصور حياتها وتقدمها كتصوير لتاريخها الشخصى. فى الواقع تصور اللوحات حياة فتاة نشأت مع ديلا ولكنها اتخذت مسارا تنازليا، بعدما كان يمكن ان ينتهى بها المطاف فى المقدمة لكن ذلك لم يحدث. بوضع حياة الفتاة جنبا إلى جنب مع حياة ديلا، تتناقض حياة الصحافى إد مع حياة شقيقه كليف، وهو رجل أسود ومدمن مخدرات يعيش فى الشوارع وقد تناول جرعة زائدة من المخدرات ومات على إثرها. التجاور الكلاسيكى للحياة الجيدة والحياة السيئة فى هذه المسرحية يبرز الانقسامات العنصرية الداخلية حيث تبدأ أجيال ما بعد الهجرة التى تنشأ فى بريطانيا فى الانقسام إلى مجموعات اجتماعية متنوعة. هذه القضية موضوع ثابت فى أعمال الكاتبات المسرحيات التى تناقش هنا ولكن الجديد فى الأمر هو الاعتراف بقابلية القوالب النمطية العرقية للتسويق، والإمكانية المتأصلة لتحويل المرأة إلى السلعة الكامنة فى قرار ديلا بتقديم سلسلة من اللوحات حول قصص تحول متشردى الشوارع السوداء مدمنى المخدرات إلى الغنى من خلال التحول العلاجى لحياتها إلى الفن. وبذلك تطرح المسرحية قضية الدور البنائى للفن فى السياسة البريطانية العنصرية وتواطؤها أو خلاف ذلك فى بقاء القوالب النمطية العرقية. وتنتهى المسرحية باتفاق بين إد وديلا يقضى فى جزء منه بأن من يدعم كلا منهما الآخر فى عمله؛ من جانب إد من خلال عدم الكشف عن "حقيقة" ديلا وعملها، ومن جانب ديلا من خلال عقد لقاءات مع إد. ويقضى الجزء الآخر من الاتفاق وهو

أنه عندما "تنال ديلا كل مل تريد منها"(٢٤)، أى من تلك الفتاة التى تقوم برسم اللوحات عنها، يقوم إد بفضح هذا العمل، وهو ما سيستفيد منه كصحفى ويفى بالغرض السياسى الذى ستنسبه ديلا إلى تلك الفضيحة:

> اللوحات هى نفس اللوحات. أنت التى تغيرت وهذا هو ما كنت أريده. لقد تغير معناها لأن فهمك لها قد تغير، ولكنها لا يمكن أن تتغير. عندما يدرك الناس ما فعلته، والسر وراء المشروع بأكمله، عنئذ سوف يتغيرون أيضا. عندما يتم فضح تحيزهم سيضطرون لتغيير نظرتهم إلى الفتاة التى اعتقدوا أنها قامت بعمل تلك اللوحات. وسوف تتغير نظرتهم لى.
>
> (٢٥)

يشير تبرير ديلا إلى أهمية قراءة وتفسير العمل، ودور السياق فى التوصل إلى النص الذى قد يبقى بدون تغيير ولكن مع تغيير السياق يتغير فهمنا للنص. هذه التاريخية هى بمعنى من المعانى الضامن للتغير. ونحن نحتاج لفهم أعمال الكاتبات المسرحيات التى تمت مناقشتها هنا داخل نفس هذا النطاق. فهذه الأعمال تبرز الحقائق المتغيرة لحياة مجموعات متنوعة من النساء السوداوات والآسيويات، وربما ليس النساء فقط، فى بريطانيا المعاصرة. وتشمل هذه، كما تشير أمثلة من أعمال آيش رائف ورانى درو إلى صنع مسرح لا يتطلب الترادف بين هوية الكاتبة المسرحية والشخصيات التى تصورها فى عملها. على سبيل

المثال كان هناك حوار طويل بينى وبين كيتاكى كشرى دايسون حول إشكالية تقديم الذات على أنها غريبة، وهى قضية الطلب الضمنى فى بريطانيا بأن يقوم الناس من خلفيات عرقية متنوعة بتأكيد هوياتهم المتباينة من خلال التحايل فى تقديم هويتهم "كهنود" أو "آسيويين" وهو ما شاهدته على سبيل المثال فى مسلسل تلفزيونى مثل "رحمة العناية الإلهية". لقد كانت على وعى تام بتحويل قوالب نمطية معينة إلى سلعة وأكدت على موقفها، ضد هذا الاتجاه: "لا أفعل أى شيء من أجل أى تأثير غريب" (٢٠٠١: ٢٣).

ركز جزء من تلك المناقشة على الاختلافات الثقافية بين مناطق الهند والبلاد المحيطة بها. وصفت كشرى دايسون "رحمة العناية الإلهية"، و"الشرق هو الشرق"، على سبيل المثال، بأنهما شكلان من أشكال الترفيه التى تدور حول "الثقافة البنجابية"، مشيرة إلى أنه "لن يكتب أى بنغالى بهذة الطريقة" (٢٠٠١: ٣١). وهذه قضية مهمة، لأن عملها يقوم بقوة على التقاليد الثقافية البنجالية، وعلى الأدب السنسكريتى والهندى الكلاسيكى كما تصفه. مسرحيتها "أشعة الشمس ليلا" (٢٠٠٠) تعرضت لانتقادات بسبب طبيعتها القائمة على الأفكار، وتركيزها على اللغة بوصفها شيء قابل للتداول والجدل والتى تعتبرها جميعا نمطية فى التقاليد التى تكتب عنها. تقاوم هذه التقاليد التى هى عقلية أكثر منها قائمة على المشاهدة، فى بعض النواحى، خاصية المسرحية والعرض التى صاحبت الكثير من المسرحيات والعروض التى تتناول داخل الثقافات على سبيل المثال. يجعل هذا من الصعب على الكاتب أن يجد المدخل إلى المشهد المسرحى، وإحدى

المشكلات التى مرت بها كشرى دايسون هى أن تجد لنفسها مكانا داخل الثقافة المسرحية البريطانية. فى البنجال هى كاتبة مشهورة وذات مكانة، أما فى بريطانيا فهى تعيش على هامش الثقافة دون أى احتفاء. وقد روت لى قصة أحد مسئولى الهجرة فى البنجال الذى قرأ لها بعضا من شعرها بينما كانت تمر من الجمارك. التوفيق بين الاعتراف والإنكار هو واحد من أصعب الأمور التى تواجها الكاتبات المسرحيات السود والآسيويات فى بريطانيا. حتى مع نجاح عدد كبير منهن فى التعريف بأنفسهن فى مواقع مسرحية رئيسية، يظل هناك تفاوت بين اطراد عرض أعمالهن والغياب المستمر للاستقبال النقدى والبحثى لها. مثل هذا الاستقبال يستتبع أيضا الإقرار بأن الكاتبات المسرحيات السوداوات والآسيويات هن فاعلات يشكلن جزءا من الواقع السياسى لبريطانيا المعاصرة وعالم الفن الذى يشكل بريطانيا.

إعادة التفكير فى أعمال الكاتبات المسرحيات السوداوات والآسيويات فى بريطانيا

كما هو مبين فى الفصول السابقة، يتم استثمار أعمال الكاتبات المسرحيات السوداوات والآسيويات فى المسرح البريطانى بدقة فى بريطانيا المعاصرة وفى الحياة فى إطار بيئة متعددة الثقافات لم يفقد فيها الجدل حول الهوية والاختلاف، والانتماء، وعدم الانتماء شيئا من حدته. فمن الممكن تحديد مسارات الموضوعات التى رسمتها أعمالهن والتى تعكس لحظات تاريخية مختلفة لتجربة الهجرة والشتات فى حياة الجاليات السوداء والآسيوية فى بريطانيا. وتتضمن

هذه، بالنسبة للكاتبات السوداوات بصفة خاصة، اللحظة الفعلية للهجرة من جزر الهند الغربية أو البلاد الأفريقية مثل نيجيريا إلى بريطانيا، وتأثير ذلك القرار على المرأة المهاجرة وأفراد عائلتها، الذين هاجروا والذين بقوا، والكفاح من أجل تحقيق وجود فى بريطانيا للجيل الثانى، الذين جاءوا إلى بريطانيا أطفالا صغاراً أو ولدوا هناك، والتوترات بين المهاجرين وأبنائهم، وخاصة بين الأمهات والبنات، بوصفها دالة على قضية كيفية التعامل مع وجود الاختلافات بين الأجيال فى الخبرات والقيم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية؛ وتأثير العنصرية فى بريطانيا على فرص النساء وأساليب الحياة؛ والاختلافات فى مواقف بريطانيا العنصرية، التى يتم امتصاصها من خلال الاندماج أو رفضها من خلال موقف الفخر باللون الأسود، وتأكيد الهوية الذى يتطلب الاستيعاب بدلا من الاعتماد على الخضوع كوسيلة لتحقيق مثل هذا الاستيعاب، والأهمية النسبية للتراث والجالية فى ظل ثقافة علمانية تقوم على الفردية. وبالمثل، تتناول الكاتبات المسرحيات الآسيويات قضية كيفية العيش فى الشتات فى بريطانيا ولكن تصويرهن لوضع الأسرة والجالية يميزه تاريخ من الهيمنة الإشكالية للذكور فى الأسرة بدلا من غيابهم كما هو الحال غالبا فى مسرحيات الكاتبات السود. فى أعمال الكاتبات الآسيويات، أيضا، غالبا ما يتم إبراز قضايا بين الثقافات والصدامات بين الأجيال فيما يتعلق بالقيم والتقاليد بشكل أقوى بكثير مما هى عليه لدى الكاتبات السود. فى التقديم المسرحى لهذه الأعمال، العلامات المهيمنة

للثقافات المهاجرة وثقافات المهجر ليست فقط هى كون الممثلين آسيويين أو سوداً، ولكن أيضا استخدام علامات لغوية مثل اللهجات العامية، من جهة، والأزياء من جهة أخرى. ولكن يظل هناك الكثير مما يمكن القيام به عن أن كيفية التقديم المسرحى يسجل الخصوصية الثقافية ويتحدى الممارسات المسرحية القائمة على الهيمنة.

وليس هناك أيضا، حتى الآن، أى بحوث هامة نشرت عن الجمهور الذى حضر المسرحيات التى تمت مناقشتها. أحد الآثار المترتبة على إنتاج اعمال الكاتبات المسرحيات السود والآسيويات على خشبة المسرح، دون شك، كان اجتذاب الجمهور الأسود والآسيوى إلى المسرح حيث لم يكن يرى كثيرا فى المسارح البريطانية قبل الثمانينات. أثناء مثل هذا التحليل يجب وضع عوامل مثل مكانة المسرح وموقعه فى الاعتبار. عندما قام المسرح الوطنى بتقديم عرض متجول لمسرحية الملاذ لتانيكا جوبتا فى عام ٢٠٠٢، كان الجمهور كله تقريبا من البيض عندما ذهبت لمشاهدتها فى مسرح لورانس باتلى فى هدرسفيلد رغم أن غرب يوركشاير تضم أكبر تجمعات من الآسيويين فى المملكة المتحدة. من ناحية أخرى، كان يوجد فى مسرح غرب يوركشاير فى ليدز دائما عدد كبير من أفراد الجمهور من السود والآسيويين عندما كانت تعرض مسرحيات لكاتبات من السود والآسيويات. نفس الأمر ينطبق على مسرح ترايسايكل فى لندن، ولكن اقل من ذلك بكثير فى مسرح البلاط الملكى، على سبيل المثال. **أحلام بومباى** التى

عرضت فى مسرح أبولو فيكتوريا فى لندن – وهو مكان مرتبط بالموسيقى الشعبية والعروض الموسيقية أكثر من ارتباطه بالمسرح – تم تقديمها لجمهور كبير جدا من الآسيويين، الذين جاءوا فى شكل مجموعات عائلية ومجموعات من الأصدقاء، وذلك عندما شاهدتها فى صيف عام ٢٠٠٢ . فى نفس الوقت، لا تجذب أعمال الكتاب المسرحيين البيض جمهوراً من السود والآسيويين. ويمكننا القول أنه فى سياق المسرح، هناك أيضا فصل ثقافي. وعلى ذلك فما زال هناك الكثير مما يمكن القيام به من العمل فيما يخص الجمهور الذى يحضر إنتاج المسرحيات قيد البحث وأثر هذه المسرحيات على من يشاهدونها، وحول تحقيق حضور على خشبة المسرح وبين الجمهور.

ينطوى جزء من هذا الأمر على الاعتراف بأنه، من وجهة نظر مسرحية، فالمسرحيات التى تم تحليلها فى هذا الكتاب لا تنتمى بأكملها إلى منتديات ما بعد الكولونيالية، وبين الثقافات، وعالم المسرح التى برزت منذ الثمانينات كمواقع للمناقشة. فهى كعروض تنتج وتقدم فى بريطانيا المعاصرة، معنية بتوضيح بريطانيا باعتبارها حيزاً للشتات وكونها تتمركز، حتى وإن كان بصورة إشكالية، داخل تلك الثقافة. على سبيل المثال يتم تقديم السفر إلى بلد الوالدين الأصلى، على أنه مؤقت دائما، وكفترات فاصلة مؤقتة حتى وإن كانت هامة فى حياة المهاجر التى يجب أن يعيشها فى بريطانيا فى نهاية الأمر، ولكن ربما ليس أخيرا. تسمية هذا العمل دراما "المهاجر" أو "المهاجر"، كما تمت مناقشته فى

المقدمة، من ناحية يحصر العمل فى لحظة تاريخية محددة، وهى لحظة الهجرة ومن ناحية أخرى يفترض أن **وضع المهاجر** ينسب إلى الكاتبات اللاتى ينتجن هذا العمل ومحتواه بشكل دائم. ومع ذلك فرغم أن هؤلاء الكاتبات يعشن فى الشتات فهن لسن مهاجرات دائمات - فالغالبية منهن ولدن فى بريطانيا وهن مواطنات يشكلن جزءا من بريطانيا المتغيرة.

الهوامش

١ المقدمة

١- تقدم مقدمة ايفون بروستر لكتاب مسرحيات السود، المجلد ٢ تفاصيل ظهور كتاب مسرح السود قبل الثمانينات. ومع ذلك، فمن الملاحظ أن جميع الكتاب المسرحيين من الفترة السابقة التى تشير إليهم من الذكور (مثل ايرول جون، ديريك والكوت، بارى ريكورد، وول سوينكا). وهذا يدل على تواريخ من الهجرة لكثيرين من الرجال السود الذين سبقت هجرتهم هجرة المرأة إلى المملكة المتحدة، والوصول القائم على التمييز للمرأة للساحات الثقافية العامة.

٢- تشمل الأمثلة نانديتا جوس، وتانيكا جوبتا، وميرا سيال، وزنديكا، ووينسم بينوك، وجاكى كاى، ومايا تشودرى، وروخسانا أحمد، وأمريت ويلسون، وتريش كوك.

٣- هذا هو الحال، على سبيل المثال، فيما يتعلق بميرا سيال، وزنديكا، ووينسم بينوك وباتريشيا هيلير، وبوليت راندال. أسست الأخيرتان مع بيرنارداين إيفاريستو مسرح المرأة فى عام ١٩٨٢ حين كن فى كلية روز بروفورد للخطابة والدراما.

٤- تظهر نصوص المسرحيات الفردية التى نشرت منفردة أو يمكن الوصول إليها فى شكل نسخة خطية فى هذا الكتاب بخط مائل، والتى نشرت فى

شكل مقتطفات تكون بين علامتى تنصيص.

٥- يظهر هذا بقوة ولا سيما فى سياق كتابات فى الأدب الإنجليزى (انظر، على سبيل المثال، (Mackenzie 1984, Ashcroft et al. 1989, Childs 1999).

٦- تقدم مسرحيات مثل الرقصة الاخيرة فى دمدم لأيوب خان الدين (١٩٩٩)، وتدور أحداثها فى كلكتا عام ١٩٨٥ تعليق يتصل بهذا الشأن.

٧- أنظر Philan and Lane (1998) لتأثير مناقشة تيرنر وشيشنر فى دراسات العرض.

٨-انظر أنثروبولوجيا الأداء لتيرنر.

٩-اتخذ هذا المسرح شكل تقديم العنف العنصرى كموضوع فى مسرحيات مثل العرافة لميشيل سيليست (١٩٨٩)، التى تدور حول ما يسمى أعمال شغب بريستون فى جنوب لندن فى عام ١٩٨١، ولون العدالة (١٩٩٩) لريتشارد نورتون تايلور، وهى نسخة منقحة من تحقيق ستيفن لورانس فى سوء التناول المؤسسى لقتل مراهق أسود بدوافع عنصرية عام ١٩٩٣؛ وحريق برادفورد (٢٠٠١) لرانى درو.

١٠- التوترات ذات الصلة بالعرق التى أدت إلى أعمال شغب عرقية فى بداية الثمانينات، ومقتل داميولا تايلور، والسلوك العنصرى لقوات الشرطة، والهجمات العنصرية على المحلات التجارية الآسيوية، على سبيل المثال،

ليست مقصورة على المملكة المتحدة. فهناك محاكمات كلارنس توماس / أنيتا هيل وحادث رودنى كينج، وأعمال الشغب فى لوس انجيلوس، والجريدة الرسمية وقضية أو جيه سيمبسون، وحوادث أخرى مماثلة وقعت جميعها فى الولايات المتحدة، وبلاد غربية الأخرى. ومع ذلك، عندما تقع فى المملكة المتحدة، تتخذ أشكالا ومعانى تكون خاصة بالثقافة البريطانية.

١١- هاجر السود والآسيويون إلى بريطانيا قبل ذلك الوقت بالطبع. لمناقشات حول الهجرات السابقة يمكنك مراجعة Visram 2002، وSolomos 1993.

١٢- يقدم كتاب سلمى جيمس المنقح (١٩٨٥) شهادة حية لهذا فى توثيقه لمؤتمر عقد فى لندن فى عام ١٩٨٢ عن "المرأة السوداء والمهاجرة".

١٣- هذه الأمثلة توضح تعبيرات نمطية لكنها أيضا تظهر بشكل متكرر فى مسرحيات الكاتبات السود والآسيويات.

١٤- يمكن الإطلاع على مسرحيات رانى درو فى مجموعة الأعمال المسرحية بقسم الدراما فى جامعة بريستول. غالبا ما تتعامل مسرحياتها مع قضايا سياسية مثل أزمة مرض جنون البقر، وأحداث ميدان تيانامين، فى بكين، الصين فى عام ١٩٨٩ (المسرحية التى لم تعرض) ؛ أو أعمال الشغب العنصرية فى برادفورد (حريق برادفورد).

١٥- هناك عدد قليل من الاستثناءات النادرة مثل طعم العسل (١٩٥٩) لشيلا

ديلانى والتى تدور حول ولد أسود، وفتاة السحر (١٩٩٩) لايلين ريتشى، والسحابة رقم تسعة لكاريل تشرشل (١٩٧٩)، والبشرة لسارة كين (٢٠٠١) والتى تحتوى على شخصيات سوداء ولكن، بشكل ملحوظ، هذه المسرحيات تستكشف التاريخ الكولونيالى وآثاره، أو، كما فى مسرحية ديلانى، تقدم الشخصية السوداء كوجود عابر.

١٦- فى فشل البيض لإظهار وعى بلونهم انظر على سبيل المثال Charles 1992, Ware 1992 Frankenberg 1983, Morrison 1993, Dyer 1997, and Hill 1997.

١٧- الرجوع إلى مثل هذا النوع من المسرحيات الأخرى التى تشكل جزءا من أعمال المسرح الغربى التقليدى ليس هو أمراً مألوفاً. تشترك كاليبان لرانى درو مع "العاصفة" لشكسبير، على سبيل المثال. أشتار تهبط لنانديتا جوس فى (١٩٨٦) هى إعادة كتابة لأسطورة أورفيوس ويوربديس. يشير Gulp Fiction لتريش كوك فى (n.d). إلى عمل كلاسيكى معاصر، هو فيلم Pulp Fiction لكوينتين تارانتينو. المسرحية هى محاكاة ساخرة، تقدم رونى وريجى ديس كمحاكاة ساخرة للأخوة كراى اللذين عرفا بالسمعة السيئة من حى الإيست إند فى لندن.

١٨ الجدير بالذكر هنا أن أغلب كتاب الاستعراضات عن إنتاج عام ١٩٩٦ لمسرحية بينوك البغلات، التى كانت تعرض فى مسرح البلاط الملكى

العلوى، علقوا على ان ثلاث ممثلات فقط قمن بأداء اثنى عشر دورا (على سبيل المثال بيلى، كيرتس، مرى، جروس). وقد كان لذلك أثر ضار على المسرحية.

١٩ انظر (Michael Coren 1984) عن تاريخ المسرح الملكى، شرق ستراتفورد، الذى يقدم مرجعاً إلى مسرحيات الكاتبات السود التى ساعد هذا المسرح على تشجيعها من الثمانينات فصاعدا (٩٨-١٠٠).

فى وثيقة السياسة لمسرح من ١٩٨٣-١٩٨٤ ذكر فيليب هيدلى: "نستطيع أن نفخر بأكبر جمهور أسود للمسرح فى بريطانيا فى عام ٨٤/١٩٨٣ "(فى Coren 99). ويبرز كورين أهمية موقع المسرح فى منتصف منطقة يقيم فيها المهاجرون" (٩٩) كسبب لعرض مسرحيات الكاتبات السود. وهو يؤكد أيضا أن تقديم مسرحيتين للسود فى مثل هذا الوقت القصير فى موسم واحد اعتبره البعض نهجا سلبياً: لأن النداء للجماهير السوداء، وكان ينبغى القيام به بصورة أقل مباشرة" (٩٩). هذه الحجة تتطابق مع الخط الدقيق المتخذ فيما يتعلق بمسرحيات الكاتبات السود فى السبعينات، بل والثمانينات فعندما كانت تنتج مسرحية واحدة فى الموسم لكاتبة أو مجموعة نسائية كان ذلك يعتبر نوعاً من الإنصاف لتلك الحاجة/الطلب.

٢٠- انظر أعمال فلويا انثياس، ونيرا يوفال ديفيز، وهايدى ميرزا، وهيزل كاربى، ولولا يونج، وبول جيلروى، وستيوارت هول، وكوبينا ميرسر.

٢١- لا يمكن أن يكون كتاب بهذا الكتاب شامل ولكن الكاتبات المسرحيات مثل مايا تشودري، فاليري ماسون جون، وماريا أوشودي لا يظهرن في هذا الكتاب عن الكاتبات المسرحيات، مما يشير إلى حجم العمل الذي لا يزال يتعين القيام به.

٢٢- والجدير بالذكر أن وينسم بينوك، على سبيل المثال، قد نسبت الاهتمام بعملها للاهتمام بالكاتبات الأمريكيات السود في المملكة المتحدة: كان هناك الكثير من الاهتمام بعملي عندما بدأت لأنه كان في وقت أن اصبحت الكاتبة السوداء مثيرة جنسيا. كان هناك الكثيرات من الروائيات، الأمريكيات اللاتي أصبحن ناجحات جدا. وكان هناك تزايد في كتابات المرأة على أي حال... لذلك أعتقد أن كل ذلك مكنني من تقديم الكثير من الاعمال"(في Langridge and Langridge 1997: 46).

٢٣- للاطلاع على مناقشة مسألة الهوية الثقافية وبناء المواطن انظر Hall 1992.

٢٤- أنجونا روي هي طالبة تدرس الدكتوراه في جامعة هل Hull، وتدرس الناشطات الآسيويات في المنظمات التطوعية. وتضمنت أبحاثها مقابلات مع هؤلاء النساء، والاقتباس مستمد من إحدى مقابلاتها، وبتصريح من أنجونا روي.

٢٥-في مقابلة في عام ١٩٩١ مع ليزبيث جودمان، أخبرت ايفون بروستر بصفتها المدير الفني لفرقة تالاوا للمسرح جودمان أنهم كانوا على وشك

إنتاج مسرحية لكاتبة لاول مرة، وهى مسرحية يود يازمن "أعمال غير منجزة" . أكدت بروستر على تركيز مسرح تالاوا على "المسرح الملحمى"، وإعادة صياغة النصوص الكلاسيكية، قائلة : "نحن لم نجد أبدا مسرحية مناسبة لكاتبة تناسب أسلوب عملنا" (٣٦٢). ولكن تغير هذا الوضع بمرور الوقت. ففى عام ٢٠٠٢ قام مسرح تالاوا بجولة قدم فيها مسرحية اللعبة الرئيسية للكاتبة بات كامبر.

٢-مواطنون فى الشتات

١- انظر على سبيل المثال مسرحية ساندرا يو "اختيار زيرى"، وجاكلين روديت الحوض، وزنديكا فى "رقصة ليونورا".

٢- ومن الجدير بالذكر أن هذا التمييز بين المهاجرين "الذين يستحقون" و"الذين لا يستحقون" أو طالبى اللجوء الحقيقيين والزائفين، يتطابق مع تمييز فى وقت سابق بين المساكين "الصادقين، المستحقين " والاستغلاليين، وهو كلام يتردد فى سياقات الرعاية الحكومية الاجتماعية، وفى سياق الثقافات المتسولة أمام بنيات الدولة لدعم الفقراء (انظر Hutchtker 2002). انظر أيضا مسرحية كاى أدشيد المرأة الزائفة (٢٠٠١).

٣- انظر أمريت ويلسون: العثور على الصوت (١٩٧٨: السادس والسابع) لخريطة عن أنماط هجرة المجموعات الآسيوية المتنوعة إلى المملكة المتحدة. قد يكون من المفيد المقارنة بين هذه الحركات إلى المملكة المتحدة قبل الهجرة من بريطانيا إلى اميركا والى استراليا، وما يوصف الآن

بالمستعمرات السابقة.

٤- أول رقمين فى الأقواس يشيران إلى الفصول والمشاهد، والأرقام بعد النقطتين أرقام الصفحات. ليس كل المسرحيات التى نوقشت فى هذا العمل بها فصول ومشاهد.

٥- يسخر برودريك من جوليمان من خلال نطق الإنجليزية. و كان دائما ما يصحح للناس النطق. تبرز عدم قدرة جوليمان النهائية على تجاوز هذا الفارق له من خلال الطريقة التى يتحدث بها، كما تقول انيد، "الآن يستطيع بالكاد تحدث الإنجليزية بطريقة غير مترابطة" (١، ٢: ١٥٢).

٦- منزل انيد هو منزل ثلاث نساء: هذا ما تناقشه ديبورا ى. ماكدويل (١٩٨٩) فى تحليلها للكاتبات السوداوات الأمريكيات. يظهر هذا النوع من الأسر أو المسرحيات التى بها ثلاث نساء فى مجموعة من المسرحيات من قبل الكاتبات السود البريطانيات، بما فى ذلك إخراج ما فى الداخل لتانيكا جوبتا فى (٢٠٠٢)، وكارا ميلر الصفير الأزرق (١٩٩٩)، وزنديكا "يوم أن أخذتنا أمى إلى شاطىء البحر والورق والحجر" (١٩٨٩).

٧- ومع ذلك، فى حين أن الناس فى شعب جزر الهند الغربية يستطيعون الدفع بالمنقولات مثل الطيور، التى تستخدم بدورها لأجزاء من احتفالات العرافة، فى انجلترا تطلب ماى المال، العملة السائدة للتعاملات.

٨- مسرحية أخرى تسلط الضوء على هذا هى العرافة لميشيل سيليست، التى تقارن بين انتفاضات المارون فى جزر الهند الغربية وأعمال الشغب فى بريكستون. تمتلك المكتبة البريطانية العديد من نصوص مسرحيات سيليست ميشيل التى لم تنشر من قبل.

٩-فى هذا السياق يتبنى جيلبرت وتومكينز موقف شيشينر وتيرنر بدمج الطقوس والدراما فى كل تطورى حيث تخلف الدراما الطقوس كأداء ينتقل من العرض للتمثيل (٥٥-٦).

١٠- من أجل قراءة شيقة ومعارضة لمعنى الروحانية فى هذه الحالة لدى الكاتابات الأميركييات الأفارقة -- انظر .Shaw (1999)

١١- وسيكون من الخطأ، بالطبع، أن نفترض أن الشتات يؤثر فقط على الطقوس. التغيير دالة للزمن والطقوس بذلك، مثل أى شيء آخر، هى عرضة للتغيير. لكن طبيعة هذا التغيير تتوقف على الظروف، والتى تختلف فى جزر الهند الغربية عنها فى انجلترا.

١٢- فى تاريخ المرأة الامريكية من أصل إفريقى ولغة العرق، تؤكد ايفلين بروكس هيجينجبوثان: " العرق يتدخل فى أبسط المعانى المسلم بها. إنه يجعل الشعر "جيداً" أو "سيئاً"، وأنماط التعبير "صحيحة" أو "غير صحيحة" (١٩٩٢ : ٢٥٥).

١٣- كل من انيد وماى تبرزان مرارا وتكرارا هذه الإشكالية. كما تقول ماي:

"لم يكن هناك شيء للمرأة -- لا عمل، لا شيء ولكن الأطفال. أصبحت أمي أما لطفلها الأول عندما كانت في الرابعة عشرة" (٢، ٢: ١٧٨).

١٤- نشرت الأسود القوي، والأسطورة الخارقة لأول مرة في عام ١٩٧٨ . بعد ذلك قام والاس بتنقيح بعض وجهات النظر التي أعربت عنها في هذا الكتاب (انظر: "مقدمة: كيف رأيت ذلك في حينه، وكيف أراه الآن" في طبعة ١٩٩٠ للنص).

١٥- هذا النص هو جزء في إطار مناقشة أوسع بكثير داخل الجاليات السوداء من البحر الكاريبي والأمريكيين من أصل أفريقي حول معاملة المرأة على أيدي الرجال السود. هذه المناقشة التي بدأت في الولايات المتحدة الأمريكية من خلال مسرحية نتوزاكي شانج الشهيرة من أجل الفتيات الملونات، انتشرت في الولايات المتحدة الأمريكية عن طريق نشر أعمال لكتاب سود (ينتمون للحركة النسوية) مثل أليس ووكر، ومارشا بول، توني موريسون. في المملكة المتحدة، كتاب مثل جوان رايلي في عدم الانتماء قدم تفاصيل إشكاليات مماثلة. من اجل عرض نقدي انظر McDowell (1989). لعرض سابق غير أدبي للاشكالية انظر Beale (1970).

١٦- فازت "الليل والأم" لمارشا نورمان، بجائزة بوليتزر للدراما عام ١٩٨٣ . تم عرض "قالت أمي لا يجب ذلك أبدا" لتشارلوت كيتلي لأول مرة عام ١٩٨٧، وهو نفس العام بالنسبة لمسرحية بينوك.

١٧-للحصول على وثائق معاصرة حول هذا الموضوع انظر زنديكا كاماويسى وناتالى سميث (٢٠٠٢).

١٨- كان ظهور مفهوم الأم الرمزية التى تدعم امرأة أخرى لأول مرة فى سياق النسوية الإيطالية (انظر مكتبة ميلان للمرأة عام ١٩٩٠، و Kemp and Bono 1993). وبذلك يتم استخدام تعبير الأم الرمزية فى هذا الفصل بمعناها المتداول على أنها ليست الأم التى ولدت الشخص أو ربته بالمعنى الذى تقصده النسوية الإيطالية.

١٩-على أحد المستويات هذا اقتباس من "العين الأكثر زرقة" لأونى موريسون (١٩٧٠ ؛ لندن: Chatto and Windus, 1979). حيث تتسبب الرغبة فى امتلاك أعين زرقاء فى نهاية الأمر إلى انهيار الفتاة السوداء الصغيرة بيكولا التى لا تكون قادرة على أن تحب نفسها حيث لا توجد أهمية ثقافية للفتيات الصغيرات من أمثالها.

٢٠- وفى مقابلة أجريتها معها فى عام ٢٠٠١، تحدثت الكاتبة المسرحية زنديكا عن تلك الصدمة وصعوبة لم الشمل مع والديها وإخوتها الذين لم تعش معهم فى سن المراهقة.

٢١- نصوص كثيرة أدبية وغير أدبية عن الشتات، تنم عن استحالة العودة. أحد الامثلة المروعة يحدث فى عدم الانتماء لجوان رايلى، التى تدور حول فتاة صغيرة تحمل ذكريات طيبة لجامايكا تساعدها على النجاة من

تجارب رهيبة ولكن يتم تدمير هذه الذكريات عندما تعود إلى جامايكا بعد أن تكبر، حيث تكتشف ان ذكرياتها كانت من صنع خيالها للحفاظ على نفسها فى واقع غير محتمل.

٢٢-فى المسرح الملكى، شرق ستراتفورد، وهى منطقة فى لندن بها العديد من الجاليات المهاجرة.

٢٣- انظر (Upton (1998 لمناقشة حول هذه المسألة فى مناطق البحر الكاريبى الناطقة بالفرنسية.

٣- جغرافيا عدم الانتماء

١- يصف جومان (١٩٩٩) بوضوح المعضلات التى تواجه الجيل الثانى والثالث من المراهقين من جنوب آسيا الذين يجدون أنفسهم فى حيرة بين مطالب ثقافتهم الخاصة والثقافة البريطانية.

٢- أنتجت ميلتون شولمان استعراض سيئاً لإنتاج عام ١٩٩١ من هذه المسرحية التى أشارت إلى عدم قدرتها على التعامل مع ديناميكيات ما بين الأجناس فى المسرحية. ولكن ظهرت استعراضات أكثر تعاطفا مع قضايا العرق من قبل هارى آيرز، وديفيد ناثان وهيلين روز.

٣- انظر، على سبيل المثال، اختيار زيرى لساندرا يو، والرحيل لوينسم بينوك، ورقصة ليونورا والورق والحجر لزنديكا، إخراج ما فى الداخل لتانيكا

جوبتا، وغيرها الكثير.

٤- فى هذه المسرحية يتم استدعاء جيل قديم. الأثر يقترح أن الشباب فى المسرحية عليهم أن يجدوا طريقتهم الخاصة والحاجة إلى الشعور بالذات بين الاقران بدلا من الحوار بين الأجيال. هذا يختلف تماما عن مسرحيات أخرى لبينوك، بما فى ذلك "الرحيل" و"صخرة فى الماء".

٥-فكرة الطفل غير المرغوب فيه هى شكل من أشكال كراهية الشخص الأسود، التى تقوم على اساس التطور العكسى وبالتالى النظريات المتضمنة مباشرة فى ايديولوجيات عنصرية معينة، وهى تنعكس بشكل مثير للاهتمام والقلق فى تقرير للكاتبة والممثلة الأمريكية السمراء أدريان بايبر فى لقاء مع زميل "حاول أن يتوصل إلى السر فى قرارى بعدم الإنجاب من خلال تخمين أننى ربما كنت قلقة من إنجاب أطفال ذوى بشرة أكثر اسمراراً منى" (١٩٩٨: ٨٣).

٦-موضوع التحرك الاجتماعى-الاقتصادى وضغوط تحقيق النجاح التى أثارتها الكاتبات المسرحيات فى بريطانيا منذ الثمانينات عندما خلقت القيم التاتشرية المحافظة والتقلبات الاقتصادية اليوبى (الشباب الناهض). وقد وجدت التعبير الأكثر شهرة عنها فى مسرحية كاريل تشرشل المال الخطير (لندن: Methuen 1987)، التى جاءت بعد أعمال سابقة لها مثل فتيات القمة (London:Methuen, 1982).

٧- فى تجـارة البـشـرة (١٩٩٦) تقـدم آن دوسـيل تحليـلا مـؤثرا لمسـرحيـة الاختلاف العميق" التى تتحقق من خلال صناعة والإعلان عن دمى باربي. حيث يبرز سؤال كلوديت استمرار البياض كرمز رئيسى لما يجب أن تبدو عليه دمية باربي.

٨- خـلال السبـعينات والـثمـانينات، ومـا بعـدهـا، كانت هـنـاك مناقـشـات عـامة كبرى بين النساء والرجال الأميركيين السود حول العلاقات بينهم. اتهمت كاتبات مثل ميشيل والاس، ونتوزاكى شـانج وأليس ووكر من قـبل الرجـال السـود بتقـديم الذكور السـود على أنهم اسـتـغـلاليون والـرافـضين للنسـاء السود. ولكن لم يحدث حوار مماثل فى بريطانيا.

٩- من الأهمية بمكان أن الإرشـادات المسـرحيـة تذكر أن دور "إيرما يمكن أن يؤديه رجل أو امرأة"(١٧٢).

١٠- الإشـارة هنا إلـى غـرفـة خـاصـة (Frogmore: Granada, 1977)، التى تجادل فـيهـا ولف "نفكر من خـلال أمهـاتنا إذا كنا نسـاء. فلا جـدوى من الذهاب إلى كبار الكتاب الرجال للمساعدة" (٧٦).

١١- تم توثيق تـاريخ اللون الأبيض على أنه لا يتم بنـاؤه كلون وأحـد جـذور العنصرية فى نصوص متنوعة بدأت تقدم اللون الابيض كمشكلة فى التسعينات .(Dyer 1997 Ware, 1992, Frankenberg 1993)

١٢- قطع الشعر كلمحة للتجريد من القوة لها تاريخ طويل، بما فى ذلك قصة

شمشون ودليلة التى وردت فى الكتاب المقدس.

١٣- فى مقال مثير للاهتمام عن "تجارة الشعر" (١٩٩٤؛ ١٩٩٨) تصف ليزا جونز التناقضات فى السياسة العنصرية فى تجارة الشعر من خلال مصادروصلات الشعر والشعر المستعار.

١٤- أحد الأشياء الملفتة للنظر فى الثقافة الغربية فى اعلانات لسدادات قطنية وبطانات الملابس الداخلية قد يخيل للمرء أن دم الحيض أزرق حيث إن السائل المستخدم فى هذه الإعلانات، للدلالة على الدم هو دائما أزرق. عندما تقول جالارنافا لكافيتا: لا تكونى جاهلة، إنك تشاهدين التلفاز كثيرا" (١، ٢: ٥٧)، وتشير إلى موقع ثقافى يعمل على خلود ذلك المحظور. عندما تكرر كافيتا فى وقت لاحق فكرة أنه فى الهند تتخلص النساء من دم الحيض فى دلو، وهو ما ترفضه جالارنافا على الفور، حيث يظهر دم الحيض بوصفه ظاهرة عالمية تهدف إلى محو جوانب معينة من تجربة المرأة.

١٥- للاطلاع على مناقشة عن الحيض كأمر حقير انظر جوليا كريستيفا، **قوى الرعب** (١٩٨٢)، الذى يتضمن فصلا عن "الإناث اللاتى يحطمن اللانهائى، ومارى دوجلاس النقاء والخطر: تحليل لمفاهيم التلوث والمحظور (١٩٦٦).

١٦- يتم تقديم جالارنافا كنموذج لجيلها وأقرانها، لأنه وفقا لجومان، "ما يقرب من نصف عدد الفتيات فى آسيا تطمح... لعمل مهنى فى الطب، والعلوم، والحوسبة أو الصحافة" (١٩٩٩ : ١٠٥).

١٧- يقدم جومان وصفاً مثيراً عن التطلعات التعليمية لأبناء الجيل الثانى والثالث من المهاجرين فى المملكة المتحدة. ويشير إلى أن فرص المرأة للإنجاز الدراسى تميل إلى أن تكون أكثر تقييدا من الرجال ولكن تشير إلى التطلعات تعليمية والمستويات العالية للنجاح الدراسى بين المراهقين من جنوب آسيا.

١٨- فى المسرحية تكتب جالارنافا لأختها كافيتا: "آسفة لأنك شعرت بالغضب منى للمجيء إلى هنا. أنا فى حاجة للوقت، ليس من السهل أن أنسى توني. لقد كان من الصعب كتمان كل شيء وعدم إخبار أحد. لم أكن أريد أن أقول أى شيء من قبل، فى حالة ما إذا أخبرت أمك" (٣، ٤: ٦٥). الخوف من اخبار الأم يشير إلى أن العلاقة كانت غير شرعية مع شريك غير مناسب، وهو صبى إنجليزي.

١٩- هذه السرية ليست أمراً غريباً. تتحدث رستم باروتشا عن الحياة الجنسية على انها "اقل العناصر التى يتم البحث فيها فى تقديم مفهوم الهوية فى الهند المعاصرة، حيث تذكر: "هذا هو أحد البناءات التى لا يتم منحها حتى الاهتمام الشفهى، وذلك لأن التنوع الجنسى فى حد ذاته لم

يتم حتى الآن الاعتراف به كأمر واقع" (٢٠٠٠: ٨٦). يناقش باهاروتشا تقديم الشذوذ والمثلية كتوضيح لمقولته. الانتاج الثقافى الآسيوى المنتشر فى المملكة المتحدة له تقليد متنام للاهتمام بالشذوذ. فقد تم استكشاف الشذوذ فى سياق العلاقات بين الأعراق فى عدد من الإنتاجات الثقافية التى تبقى فى حاجة للتحليل كمجموعة من النصوص.

٢٠- يمكننى استخدام تعبير جديد هو "الأدوات الداعمة" للدلالة على البناء المتعمد للفضاء المسرحى الجيولوجى الاجتماعى والثقافى، ومنح فضاء الأداء - من خلال الأدوات المسرحية المعانى الاجتماعية والثقافية المحددة. انظر استون وسافونا لمناقشة ذات صلة بالفضاء المسرحى (١٩٩١: ١١١-١٦).

٢١- تمت مناقشة أهمية وضع المرأة المسرحى بشكل مكثف وموسع فى نقد المسرح النسوي. انظر على سبيل المثال (Case 1988)، وAustin 1990، ومقدمات لجريفين وأستون (١٩٩١ المجلدان الأول والثانى ؛ ١٩٩٦). تزداد هذه الأهمية فى حالة النساء من خلفيات عرقية متنوعة اللاتى يكن فى موقف تهميش داخل الثقافة السائدة ليس فقط لكونهن نساء بل بسبب اللون، والحياة الجنسية، والدين، على سبيل المثال.

٢٢- انظر مقدمة المسرحية لمايا تشودرى (فى George 1993:56).

٢٣- القبلة لها تاريخ خاص ومؤثر فى تقديم الثقافية المثليه حيث برزت على أنها رمز لممارسة المثلية الجنسية بين النساء (انظر Stimpson 1981).

بينما وقفت كثير من النصوص، ولا سيما فى النصف الأول من القرن العشرين عند حد القبلة، تنتقل هذه المسرحية لوصف العلاقة الجنسية المثلية، وإن كان من خلال الشعر.

٢٤- كريستيفا بلغارية انتقلت إلى فرنسا. وهى تهتم فى أعمالها بشكل أساسي بقضية الهجرة، والتشرد، والآخر كما يتضح فى أعمالها: حول المرأة الصينية (New York: Marion Boyars, 1977)، واللغة غير المعروفة (London: Harvester Wheatsheaf, 1989)، وغرباء عن أنفسنا (New York: Columbia University Press, 191). وقد كتب رولان بارت عن قوة أعمالها. القوة هنا تعنى الإزاحة. جوليا كريستيفا تغير نظام الاشياء.. فما تقوم بإزاحته هو ما قيل بالفعل" فى قارئ كريستيفا (Toril Moi, ed.,)، (أكسفورد: بلاكويل، ١٩٨٦): (١).

٢٥- الاستخدام والاختلاف فى علامات الترقيم من السطر الأول إلى الثانى، وكذلك التغيرات فى استخدام الحروف الكبيرة من واحد للآخر، هى كما فى النص الأصلي.

٤-الهويات القلقة

١- تعتمد جميع أشكال المسرح على مفاهيم خاصة للعلاقة بين الممثلة والشخصية التى تجسدها. قد يكون هذا من قبيل التطابق بينهما، أو من قبيل عدم التوافق أو التباعد المتعمد. أيا كان التصور، يرتكز هذا التصور

دائما على فهم الفرق بين المؤدى أو الفاعل وما يتم أداؤه أو المفعول.

٢-التعايش بين شخص من جامايكا وشخص من الصين يتناقض مع الانفصال الجغرافى بين هذين المجتمعين وهو الأمر الأكثر شيوعا انظر Ghuman) (1999:17 . فى هذه المسرحية تأثير الجمع بين ليونورا، وميليسا، ودافين هو تسليط الضوء على التنوع المعقد لموقف الشتات.

٣- من المفيد هنا مقارنة استخدام زنديكا للفضاء المسرحى باستخدام شانج للفضاء المسرحى فى الإخراج المسرحى لمسرحيته من أجل الفتيات الملونات حيث يخدم التشتت وظيفة مضادة لما يخدمه فى رقصة ليونورا. فى من أجل الفتيات الملونات الاختلاف فى الموقف لا يرقى إلى الاختلاف فى التجربة حيث القصة التى تقدم هى قصة وضع كل الفتيات السوداوات.

٤- فى الثقافة البريطانية يظهر الصينيون بطرق محدودة للغاية: كعازفين للموسيقى الكلاسيكية الرائعة، والسيرك الصينى الرسمى، فى مسرحيات نادرة مثل مسرحية **الشخص الذهبى من سيشوان** لبرتولت بريشت، وككتاب (كاتبات فى أغلب الأحيان) يقصون وقائع تاريخ أسرهم "منذ عصر الإمبراطورية مرورا بالنظام الماوى وحتى اليوم. يعتمد هذا التقديم على الفصل، وعلى الآخر كآخر.

٥- أجرت انج ليجات (١٩٩٧) أبحاثا مع الصينيين والفلبينيين فى بريطانيا. وهى أيضا تلقى الضوء على تهميش الصينيين فى بريطانيا (١٧٥-٦).

٦- هناك مقارنة مفيدة وهى مسرحية ?جسد امرأة لماتى فيسنيتش التى تعرض تفاصيل رفض امرأة بوسنية للحمل بعد تعرضها للاغتصاب أثناء الحرب العرقية فى البوسنة. انظر أيضا جريفين (٢٠٠٣).

٧- وثقت النصوص عدداً لا يحصى من أمثلة التمييز فى تطبيق القانون على البيض والسود.

٨-تتجلى الصعوبات فى الاضطرار للتعامل بصفة مستمرة مع الهوية الحائرة بوضوح فى دراسات الحالة لدى Ifekwunigwe"s 1999.

٩- إشكالية الوصف العنصرى للأفراد كدالة للمظهر يتم وصفها بوضوح فى عمل الفيلسوفة ادريان بايبر، وخاصة قصة المحاصر.

١٠- تبرز السياسة العنصرية الكامنة وراء أشكال محددة ثقافيا فى تعليق ميليسا عندما تخبرها ليونورا برفض عالم الباليه فى لندن لها: حسنا، ربما كنت أكثر ملاءمة للرقص الحديث. الأفريقي. موسيقى الجاز. كاليبسو. ليونورا توافق على أنه "هناك ملاهى معقولة حولها. يمكن أن أطلى وجهى باللون الأبيض. (ضحكة مكتومة) لقد كنت أظن أننى بيضاء بما فيه الكفاية"(١، ٣: ٨٤). يشير هذا إلى التاريخ السابق لجوزيفين بيكر وعروض المغنين السود والبيض (انظرArcher-Straw 2000). فى استعراضه للمسرحية تنصل نايتنجيل من مشكلة العرق فى الثقافة لصالح

الزعم: "ولكن ألم تتعرض الكثيرات من الراقصات البيض لنفس المصير ؟ (١٩٩٣ : ١٣٢).

١١-على النقيض من هذا استخدام الميدوزا تضمنت الكثير من الكتابات النسوية إعادة تقديم الشخصيات النسائية الذميمة من الماضى (الأسطورية أو غير ذلك) مثل الميدوزا -- انظر، على سبيل المثال، الفصل الأول من مسرحية كاريل تشرشل فتيات القمة، أو مسرحية ميشلين واندر جنات عدن (London:Journeyman, 1984).

١٢-من أجل تقديم مختلف جذريا لميدوزا لدى كاتبة مسرحية سوداء آخرى ولدت فى بريطانيا هى دوروثيا سمارت، انظر ميدوزا؟ ميدوزا السوداء! "التى تعيد تقديم ميدوزا بوصفها امرأة سوداء. هناك، بالطبع، وقراءات أخرى كثيرة لشخصية ميدوزا، بما فى ذلك قراءات ديمسى وميلان (٢٠٠٠).

١٣- تقدم جيلبرت وتومكينز تعريفاً مفيداً ومناسباً للطقوس فى سياق دراما ما بعد الكولونيالية (١٩٩٦: ٥٧-٨).

١٤- هذه القضية لم تعرف فى استعراضات إنتاج ١٩٩٣ للمسرحية من قبل ناتينجيل أو في ,أو جانكوفيتش أو ووديز.

١٥- الاستخدام المستمر للمقابلات كأساس للأداء وربما يكون قد قامت به الكاتبة المسرحية الأميركية من أصل أفريقى والممثلة آنا ديفر سميث التى

تعيد أعمالها حرائق فى المرآة: كراون هايتس، بروكلين، والهويات الأخرى (نيـويورك: راندوم هـاوس، ١٩٩٢)، والشـفق: لوس أنجلوس، عـام ١٩٩٢) نيـويورك: راندوم هاوس، ١٩٩٤) إنتـاج قصص، المواطنين الأمـيركيين من أصل أفريقى الذين يعيشون من خلال لحظات التوتر العنصرى الكبير فى الولايات المتحدة.

١٦-الرمز "للرعاية" من خلال زراعة النباتات كناية تكرر استخدامها من قبل الكاتبات المسرحيات. تستخدمها شيلا ديلانى، على سبيل المثال، فى "طعم العسل" حيث بطلة الرواية جـو لديهـا بعض البـصـيـلات التى تنوى أن تزرعها، ولكن تموت هذه البصيلات كتنبؤ بالصعوبات التى تواجهها جـو فى قبول الأمومة فى سن المراهقة.

١٧-عدد من خطب كلوديا جونز أعيد إنتاجها فى سيـرتها الذاتية أفكر فى أمى : ملاحظات حول حياة وأوقات كلوديا جونز لباز جـونسون (London: Karia Press, 1985).

١٨-انظر، على سبيل المثال، Sebestyen (1988), Rowbotham (1992), and Smith (2000).

١٩- أحد الأمثلة الأكثر إثارة للمشاعر هو مسرحية "يوم أن أخذتنا أمى إلى شاطىء البحر" لزنديكا، وهى مسرحية مروعة عن ترك الأم لثلاث فتيات سود صغيرات بعد أن أخذتهن إلى الشاطئ بفترة قصيرة لمدة يوم وتأثير

ذلك على حياتهن. فالمسرحية لا تقدم حلا لهذا اللغز وهو ماذا حدث للأم، حيث ينصب تركيزها كلية على كيف شكل اختفاء الأم حياة الفتيات.

٢٠- فى استعراض لها لإنتاج عام ١٩٩٣ لاحظت ووديز أنه فى مسرح بلاك كواوبراتيف "فى مطلع ثمانينات القرن الماضى، كان الكتاب الذكور من السود هم المسيطرون... مثل إدجار وايت، وكاز فيليبس ومصطفى ماتورا. الآن مع وجود مديرة امرأة، جوان آن مينارد، قد يكون هناك تحول فى هذا الشأن"(١٣٣).

٢١- قضية الفتاة الآسيوية التى تشارك فى الألعاب الرياضية والنظرة إلى هذا الأمر على أنه غير لائق تتخذ مسارا آخر فى قصة المرأة البنجابية التى نشأت فى إنجلترا منذ سن العاشرة وأرادت أن تصبح معلمة للتربية البدنية، وهو ما قوبل بالرعب فى المدرسة: "لم تكن لديهم قط امرأة هندية تريد أن تصبح معلمة للتربية البدنية. بى يفترض معلمو التربية البدنية دائما انه بمجرد أن تصل الفتاة الهندية إلى سن البلوغ تتوقف عن ممارسة أى أنشطة ترفيهية، على الرغم من أن الفتيات فى الهند الغربية ولدن ليصبحن رياضيات" (James 1985:108).

٢٢-وفى عام ٢٠٠٢ عرض مسرح غرب يوركشاير، على سبيل المثال الهجرة لآش كوتاك التى كتب عنها الكاتب فى مقدمة لمسرحية: "أصبحت الهجرة

كوميديا لأن هذا هو الجنس الأدبى الذى يمكن من خلاله تسليط الضوء على موضوع الشذوذ الجنسى الذى هو من المحرمات داخل المجتمع الآسيوى، سواء فى شبه القارة والبلدان الجديدة التى جعلناها أوطاننا وجلبنا إليها ثقافتنا المستوردة فضلا عن تحيزاتنا". إلى حد كبير، تقول أنيشا لإيشا أنها "ترتدى ملابس مثل الهجرة" (١٢: ٣٦)، وهو نموذج ترفضه عائشة كجزء من استعادة أنوثتها. فى الواقع، قدمت أعمال مايا تشودرى فى التسعينات قضايا المثليات والتمييز بين الجنسين.

٥- الصدامات الثقافية

١- هذا الأمر جدير بالاهتمام حيث إن ويلسون تقترح أن المرأة الآسيوية تحجم بشدة عن التحدث إلى النساء البيض عن مشاعرها الداخلية. هناك سببان رئيسيان: أولا، أنها تعتقد أن المرأة البيضاء لن تفهم لأنها لا تأتى من نفس الخلفية، والسبب الثانى هو أن المرأة الآسيوية على وعى بأنها تعيش فى مجتمع عنصرى جدا، وهذا يلقى بظلاله على علاقاتها مع البيض" (١٩٧٨: ١٦٧). وهذا بلا شك صحيح. ومع ذلك يظهر مثال كوبر أنه فى الحوارات يمكن أن يتولد بعض التفاهم والثقة.

٢- هذا أيضا يمكن تقديمه مسرحيا فى مسرحية جينتون "الزواج التقليدى"، حيث تؤكد والدة البطلة السيدة بارمر على حق الآباء فى تحديد مسار حياة ابنتهما، وأن الأبناء يجب عليهم إظهار الاحترام للآباء والأمهات من

خلال الخضوع لإرادتهم، وأهمية دور المجتمع فى ضبط ومراجعة سلوك الفرد.

٣-فى إشتار تهبط تنتج نانديتا جوس قصة مماثلة ولكن مع آثار أسوأ بكثير بالنسبة للفتاة، والتى تعانى من انهيار عصبى لرفض صديقها لها. تعكس المسرحية أسطورة أورفيوس ويوريديس بإظهار نزول إشتار إلى الجحيم بمجرد رفضها من صديقها تموز.

٤- الشخصية الشبيهة براجو هو اشوك صديق تشومبا فى مسرحية دوللى دهينجرا فتيات غير مناسبات. الذى يتم تصويره كصبى ليس لديه ارتباط عاطفى بالفتيات اللاتى يواعدهن ولكنه غير قادر على الاعتراف بهذا. وهو مثل راجو لا يتحمل المسؤولية عن أفعاله ويقع العبء على تشومبا لإخبار والديهما بأنهما لا يرغبان فى الزواج.

٥-وجود الغسالة الكهربائية، بالطبع، ذو أهمية فى بيئة يكون من المتوقع من المرأة أن تقوم بغسل كل ملابس الأسرة يدويا، وهو ما يحتاج لوقت طويل جدا وجهد شاق.

٦-عدم استقرار هذا الوضع لا يمكن الاستهانة بها. تقدم ويلسون قصة مؤلمة لامرأة مسنة ولدت فى تنزانيا ثم هاجرت إلى بريطانيا عبر كينيا حيث كانت ستعيش مع ابنيها. تسبب هذا فى خلافات مع زوجاتهم، وفى نهاية

الأمر تضطر للرحيل. وقد تمكنت أخيرا من الحصول على الاستقلال الاقتصادى من عائلتها من خلال جمعية رعاية الإسماعيلية (١٩٧٨: ١٦٢-٥). تبرز هذه القصة الموقف القلق الذى يمكن أن تتعرض له المرأة الآسيوية بشكل دائم.

٧- هناك مسرحية أخرى تستكشف هذه الإشكالية، ولكن تنتهى نهاية سعيدة، وهى مسرحية دوللى دهينجرا "فتيات غير مناسبات"، حيث البطلة، تشومبا، تكون مضطرة للعثور على زوج خلال فترة زمنية محدودة، بعد إعلانها أنها لا ترغب فى الزواج من صديقها أشوك بعد فترة طويلة من الصداقة.

٨- من أجل تعليق على هذه الظاهرة انظر برا (١٩٩٢، ١٩٩٦)، أفشار (١٩٩٤)، وآخرين. (١٩٩٧: ٢١٨-١٩).

٩-فى المقابل، تبين هذه المسرحية أن قرار والدى راجو وريتا بزواج أبنائهم لشريك من بنجلاديش ليس مدفوعا بالرغبة فى تيسير هجرة شخص آخر ولكن بالقواعد الاجتماعية والثقافية التى تنظم المجتمع والتى تجعل من الصعب زواج ابن اقترن اسمه بنوع من الفضيحة من شريك من الجالية المقيمة بالفعل فى المملكة المتحدة. هذا العامل، وإن كان يمثل إشكالية، لا يؤخذ فى الاعتبار فى موقف بريطانيا البيضاء الموقف الذى كثيرا ما يتبناه أولئك الذين يزعمون أن الزواج التقليدى من شركاء من أماكن أخرى يتعلق باستغلال فرص الهجرة.

١٠- فى العنف المنزلى والمرأة الآسيوية يقدم مسرح ساوثهول بلاك سيسترز تفاصيل مروعة لحالات الفتيات الآسيويات اللاتى يتزوجن من شريك عنيف، وغير مناسب ويجدن انه من الصعب الهروب منه.

١١-ومن المهم أن نلاحظ أن العلاقات الجنسية القائمة على شريك من الجنس الآخر، والضغط من أجل الزواج فى سن معينة، قوية للغاية فى بريطانيا البيضاء حيث يركز المجتمع كثيرا على اهتمام وسائل الإعلام الشهيرة بتشجيع الزواج من خلال إبراز نماذج دور خاصة مثل الدعاية الإعلامية حول زواج الأمير تشارلز والأميرة ديانا سبنسر، ولاعب كرة القدم ديفيد بيكهام ونجمة موسيقى البوب بوش سبايس.

١٢- يمكننى استخدام مصطلح "غربي" هنا فى الواقع اعترافا بحقيقة أن هناك تاريخاً طويلاً، وبالتأكيد فى القرن العشرين، من تكامل العمل المسرحى الأوروبى من دول مثل ألمانيا (على سبيل المثال برتولت بريشت)، فرنسا (على سبيل المثال موليير ؛ مسرح العبث) والدول الاسكندنافية (أوجست ستريندبرج، وهنريك إبسن)، والولايات المتحدة الأمريكية (مثل آرثر ميلر، وتينيسى ويليامز) فى الأعمال المسرحية البريطانية. ومع ذلك، لا يمكن القول بأن نفس الشيء ينطبق على أعمال من القارة الآسيوية، على سبيل المثال. تاريخيا، اقتصر "التفاعل الثقافي" الذى يتم الترويج له الآن من قبل كتاب مثل بافيز(١٩٩٦)، وانتقد من قبل، من باروتشا

(٢٠٠٠على سبيل المثال، فى الغالب على مصادرة نماذج النصوص المسرحية والأداء "الغربية" الخاصة المهيمنة.

١٣- هناك عدد من المسرحيات التى تركز لغويا على أمور اللغة وقابلية ترجمة العادات الثقافية من لغة إلى أخرى، واستخدام لغات متنوعة أو غير ذلك داخل الفضاء اللغوى، وما إلى ذلك (انظر، على سبيل المثال، Dyson (2000), and Sengupta (1992).

١٤- لمزيد من التفاصيل عن الحالة انظر .Southall Black Sisters (1992)

١٥- ليست هذه هى الحالة الوحيدة لنساء آسيويات عانين من العنف والموت على أيدى شركاء من نفس أفراد العائلة والمجتمع المحلي. بعد قتل كاور، لقيت حالة نساء مثل كاور ساندو Southall Black Sisters (1992)، فاندانا باتيل (Farnham 1992, Southall Black Sisters 1997)، وكيرانجيت أهلواليا (Griffin 1995; Southall Black Sisters 1997)حظيت بقدر معين من الاهتمام، ولكن كما تزعم ساوثول بلاك سيسترز، مثل هذه الحالات لا تحظى بما يكفى من الاهتمام العام، ولا فى كثير من الأحيان، بالتدابير العامة الملائمة وما إلى ذلك من حيث الحماية التى تستحقها، والحاجة إلى تأثير التغييرات المناسبة على المدى الطويل.

١٦- تصف مؤسسة ساوثول بلاك سيسترز(١٩٩٧) بالتفصيل الأسباب التى تجعل المرأة لا تترك الزوج الذى يمارس ضدها العنف (١٢-١٥).

١٧- تصف مؤسسة ساوثول بلاك سيسترز حالة امرأة تم اغتصابها. ويشرن إلى أنه "بموجب القانون الباكستاني... من المستحيل تقريبا إثبات الاغتصاب وعجزت المرأة عن ذلك، يتم اتهامها تلقائيا بالزنا" (١٩٩٧: ٥٥). توضح مؤسسة ساوثول بلاك سيسترز أن أى شكل من أشكال الانتهاك الجنسى يعتبر تلقائيا خطأ المرأة، مما يجعلها منبوذة محتملة أو فعلية فى مجتمعها. ونتيجة لذلك، الانتهاك الجنسى للنساء، بما فى ذلك الاعتداء من قبل الغرباء وسفاح المحارم، غالبا لا يعلن عنه أو يطرح للمحاكمة بأى شكل من الأشكال، وبالتالى التغاضى عن مثل هذا السلوك فعليا. فى الآونة الأخيرة كان هناك زيادة فى البيانات من داخل المجتمعات الآسيوية المختلفة لمثل هذه الانتهاكات. وتشمل البيانات ذات الصلة فيلم زفاف مونسون (اخراج. ميرا نير، ٢٠٠١)، ومسرحيات انطفأت الأنوار لمانجولا بادمانابهان ومانجلام لبولى سينجوبتا.

١٨-استخدم كلمة "هندية" داخل علامات تنصيص عند الإشارة إلى كاملا لان هذه هى الطريقة التى تظهر بها فى المسرحية: إن كون كاملا هندية هو دائما محل سؤال.

١٩- كتبت بيتزى وصفا لخبراتها، اصرخى بهدوء حتى لا يسمع الجيران. يقدم جان بال (٨٥، ٠) وصفا لأيديولوجية الملاجئ التى تديرها هيئة معونة المرأة والتى تشير إلى كيف ان التجارب التى تم تقديمها فى أغنية

للملاذ رسمت تلك التجارب. توضح مقدمة أحمد نفسها لـ أغنية للملاذ أنها تحدثت مع عدد من النساء والعاملين فى الملاجئ عندما قامت بالبحث لمسرحيتها.

٢٠- تقدم عندما لا تتحدث الصينية لاين انج (٢٠٠١) وصفا حيا لهذا الشكل متعدد التشرد لهوية الشتات واشكالية العيش فيها.

٢١- لمناقشة معاصرة لقضية تجربة المراة السوداء والآسيوية للعنف الأسرى، واستجابة الشرطة والسلطات الأخرى لهذا العنف، راجع الفصول فى الجزء الاول لمسرحية كريستينا دنهيل "الاولاد ذوى الملابس الزرقاء" (١٩٨٩).

٢٢- فى مسرحية جانتون **زواج تقليدى**، المسرحية الوحيدة التى قرأتها التى تقترب من تصوير "الزواج القسري"، وتحل القضية لحسن الحظ من خلال اكتشاف أن العريس المقصود راجيش هو بالفعل والد لطفل من امرأة إنجليزية يحبها. اكتشاف البطلة لهذا يتيح لها الضغط على راجيش لتأكيد تلك العلاقة. إلى حد كبير، يأخذ الضغط شكل التهديد بالكشف عن فضيحته لكل الجالية.

٦- التمييز فى الحياة الجنسية

١- لا يقتصر هذا على الكاتبات المسرحيات المعاصرات. انظر، على سبيل المثال، أعمال كل ه ن جنيف كوريشى، مايكل ماكميلان، أو آش كوتاك.

٢- البند (أو القسم) ٢٨ هو جزء من قانون الحكم المحلى فى بريطانيا الذى تم تقديمه لمنع السلطات المحلية من " التشجيع المتعمد للشذوذ"، وبوجه خاص، ومنع تعليم "قبول الشذوذ باعتباره علاقة أسرية مزعومة". وأدى إدخال هذا البند إلى حملة واسعة النطاق بين المثليات والمثليين خلال عام ١٩٨٨ لإلغاء هذا البند. فى نهاية الأمر، على الرغم من أن الحملات لم تنجح فى تحقيق هذا الهدف، كان تأثير مبادرة الحكومة والحملة التى نتجت رؤية أكبر بكثير للمثليين والمثليات.

٣- ظهور نظرية المثلية كوسيلة لوصف الممارسات والهويات الجنسية المختلفة خارج الثنائى المثلى والمغاير هو ظاهرة أواخر الثمانينات والتى اكتسبت أهمية ومصداقية فورية مع نشر مسرحية مشكلة النوع لجوديث بتلر (١٩٩٠). مناقشة اللحظة عندما "اجتمعت النسوية المثلية مع الشذوذ" انظر أرديل وأوسوليفان (١٩٨٩) والأجزاء ٤ و٦ من مجلة "اختلافات".

٤- قامت مسرحية الصيد لبوليت راندال بفعل نفس الشيء ولكن بشكل أقل بكثير من كل من أضواء وظلال أو خنادق الخطيئة. تجسد صديقتان

متزوجتان تتقابلان للخروج فى المدينة. ينتهى الفصل الأول بذهابهما إلى الفراش معا فى نهاية الليلة؛ كما تظهرهما نهاية الفصل الثانى تتلاشيان فى غرفة النوم. تلمح المسرحية فقط إلى إمكانية علاقتهما المثلية لكنها تشير إلى أن لديهما علاقة طويلة الأمد تحاولان جعلها واقع.

٥- تظهر كلمة مثلية هنا بين قوسين لان هذه المسألة لم تكن تقتصر على المثليات.

٦- يمكن ملاحظة أثر كتاب لورد فى بريطانيا فى حقيقة أن أول مؤتمر وطنى مثلى أسود فى المملكة المتحدة، والذى عقد فى لندن، اطلق عليه "زامى الاول"؛ فى أبريل ١٩٨٩، وعقد "زامى الثاني" فى برمنجهام (انظر Mason-John 1995: 11-12, and Mason-John 1999: 34).

٧-على الرغم من انه إصدار أمريكى، كان عمل هوك مؤثرا بشكل كبير فى بريطانيا فى فتح المناقشات حول الاختلافات بين النساء، وتحويل هذا النقاش عن الاختلافات من تركيزه الأولى على الطبقات إلى استكشاف القمع الذى كان يشمل العرق كعامل حاسم فى تحديد الموقف الاجتماعى والاقتصادى التمييزى ضد المرأة.

٨-مما له اهمية كبيرة، استلهم عنوان نص رايلى من خطاب لسوجورنر تروث المؤيدة السوداء لمبدأ ابطال الرق والتحرر من العبودية فى اجتماع عام

١٨٥١ حيث أكدت هويتها بمصطلح "امرأة" مقابل نظرة للأرقاء من النساء كعاملات فظات تفتقرن إلى الأنوثة.

٩- انظر أيضا (1995) Dahl لقراءة لها علاقة بالمسرحية.

١٠- مسار مشابه رسمته ساجرى دايرام عندما كتبت تقول: "لقد تعثرت بانجذابى للنساء عن طريق العوالم المعقدة للمرأة الهندية المتعلمة، من الطبقة العليا، ومن الهندوس الكاثوليك والعالم الثالث، قبل أن أبدأ بوعى أن اطلق على نفسى مثلية" (١٩٩٤: ٢٥).

١١- علم الأنساب النسائى هو مجاز مستمر فى الكتابات النسوية بجميع أنواعها بما فى ذلك المسرح النسوي.

١٢- للمقارنة انظر مقال روزمارى كيرب "قلب التفاحة: اندماج/ انفصال أم وابنتها فى ثلاث مسرحيات مثلية حديثة"(١٩٩٠).

١٣- انظر مقال آنا ويلسون عن "اودرى لورد والتراث الأمريكى الأفريقي" (1992)لمناقشة دور العائلة الأصلية مقابل دور المجتمع المثلى فى تشكيل هوية الشخصيات المثلية.

١٤- هناك تواز هام للغاية بين هذا المشهد والمقابلة التى أعادت أمينة ماما إنتاجها فى ما وراء الاقنعة (١٩٩٥)، حيث تصف إحدى المشاركات فى

البحث اللحظة التى تمت فيها دعوتها إلى حفل العيد العاشر لجميع النساء الذى تقيمه "سبير ريب" (١٨٣-٤).

١٥- انظر .Jeffreys 1985: 102-27

١٦- لمناقشة تهميش المثليات السود فى المجتمعات السوداء ونسبة المثلية كشكل منحط للجنس إلى النساء البيض ومختلطى الأعراق انظر Silvera (1996).

١٧- لمناقشة تجربة الاشخاص مختلطى العرق فى بريطانيا المعاصرة انظر Ifekwunigwe 1999 وAlibhai-Brown 2001.

١٨- انظر الإحصائية الوطنية للمثليات والمثليين (١٩٩٢) لمناقشة خفاء الهوية الجنسية.

١٩- انظر، على سبيل المثال، "كل جزء منه، مرتين أكثر"، وتحول الشفق لاستخدام الشعر فى مسرحيات كاى التى تتعامل مع العرق المختلط والهويات المثلية.

٢٠- انظر رياح موسمية، الشظايا، كاهينى، والرغبة فى الحياة التى تقوم كل منها بتوظيف اللغة الشعرية والأدوات الاخرى المصممة للانفصال عن النمط الواقعي.

٢١- لاستعادة الواقعية من وضعها كمهيمنة مفترى عليها انظر الماس (١٩٩٧).

٢٢- إن الاقتراح هنا ليس أن هذه القضايا خاصة بتلك الفترة ولكنها، كما سأوضح فى النصف الثانى من هذا الفصل، قضايا مختلفة تنعكس بقوة فى أعمال ماسون جون، التى اكتسبت شهرة فى الثقافات المثلية خلال أواخر الثمانينات والتسعينات.

٢٣- تمثل نظرية معرفة الخزانة لايف كوسوفسكى سيدجويك (Berkely, University of California press, 1990) تحولا نصيا فى معنى ومكان دورة المياه فى حياة مثليى الجنس حيث يقع هذا المكان نفسه قيد البحث.

٢٤- من الجدير بالذكر أنه فى العرض الأول للمسرحية بواسطة مسرح النساء السوداوات فى ما كان يعرف بمسرح بولى سوهو فى مارس ١٩٨٦، قامت بيرناردين إيفاريستو بأداء دور بيث، وهى كاتبة وفنانة مثلية سوداء. وبالمثل، قامت فاليرى ماسون جون بدور كليو فى الإنتاج الأول للمسرحية على مسرح أوفال هاوس، لندن فى يناير ١٩٩٨، وفى سيناريو فيلم البشرة للكاتبة المسرحية البريطانية البيضاء سارة كين (و الذى عرض للمرة الاولى عل القناة الرابعة، ١٧ يونيو ١٩٩٧) تم تقديم نيفيل بواسطة الكاتبة المسرحية النيجيرية بيمى اجيبيب.

٢٥- لمناقشة الفصل الأكثر شيوعا للجدال حول العرق والجدال حول الحياة

الجنسية انظر Hammonds (1994), Dhairyam (1994), and Calhoun (1996)يقدم سيناريو فيلم البشرة لسارة كين تصويرا مختلفا ولكنه ذو صلة بهذا الجدل.

٢٦-عند نقد المسرحية وصفتها مادى كوستا بأنها "تحد بارع جدا ومتوازن ولكنه غير عدوانى لافتراضات جمهور معظمهم من النساء البيضاوات" (1998: 115).

٢٧- للحصول على مناقشات مختصرة لذلك الجدل، انظر ,France (1984) Adrill and O''Sullivan (1989)، والعدد الخاص من مجلة فيمينيست ريفيو بعنوان: سياسة فاسدة: قضايا السحاقيات (١٩٩٠)، أو Omosupe (1991), Creet (1991), Smyth (1992), Lewis (1994), and Hammonds (1994).

٢٨- تقدم Omosupe نقطة مماثلة، وتطرح السؤال الأساسى عما إذا كان تاريخ عدم المساواة بين النساء البيض والسود يحدد إمكانيات تعاملنا بين بعضنا البعض على اننا متساوون فى علاقات الحب "(١٩٩١ : ١٠٤).

٢٩- ترجع هذه المناقشات للتاريخ الاميركى اكثر من التاريخ البريطاني. بدأت فى أواخر السبعينات ولكن ظهرت فى المقدمة فى بريطانيا خلال الثمانينات، وشهدت عنصرية بشكل جزئى من خلال الفيلم الناجح تجاريا بشكل كبير ولكن المثير للجدل أيضا لا بد أنها ترى الأشياء والذى جسد

العلاقة المثلية بين امرأة مختلطة العرق وامرأة بيضاء، وولد مجادلات وانقسامات كبيرة بين الكثير من المجموعات المثلية.

٣٠- كان استخدام الديلدو بين المثليات واحدا من القضايا المثيرة للجدل فى مناقشات المثلية فى الثمانينات والتسعينات. تم النظر إلى وضعه كشبيه بالعضو الذكرى وبديلا له على انه اشارة إلى الحاجة إلى سيناريو جنسى خال من الرجال، ومصادرة لقوة العضو الذكرى.

٣١- توضح **كالهون** (١٩٩٦) أن الجنس السادى الماسوشى هو شكل من أشكال الممارسة الجنسية المحرمة الذى دخل إلى العلاقات المثلية لمعالجة حالة الخروج على القانون للمثلية فى مواجهة الاتجاه السائد من خلال النسوية.

٣٢- يتضح ارتباط مشهد الجنس السادى الماسوشى المثلى بالبيض المشار إليه أعلاه فى مقال رينا لويس عن "الصور المشينة: ديلا جريس والسادية الماسوشية المثلية"، حيث جميع الصور هى لنساء من البيض، والتركيز الأساسى هو على الممارسة الجنسية والرقابة.

٣٣- لا يجعل هذا علاقات الدم مادية ولكنه يشير إلى أنه فى حين أن فكرة المنزل تجعل فى كثير من الأحيان روابط الدم الأساس الذى يقوم عليه "المنزل" اجتماعيا، فى حالة العلاقات الجنسية- حيث لا تكون تلك العلاقات بين الجنسين - لابد من تحقيق مثل هذا "المنزل".

٣٤- من أجل مناقشة تجارب المثليات السود فى المجتمع المثلى البريطانى انظر .Mason-John (1999:11-40)

٧- الاستغلال الجنسي؟

١-انظر، على سبيل المثال، Jenkins (1992), Mama (1997), Modood et al. (1997: 83-149), and Modood (1998).

٢- فى كلمتها الختامية على المسرحية، تشير روديت إلى أنها كتبت المسرحية لفهم "لماذا قامت النساء ببيع أجسادهن من أجل المال" (١٨٠) تذكر صديقة تبدو أشبه بتشارلين، وهى امرأة (محترمة) تعمل فى وظيفة تمكنها من دعم نفسها هى وعائلتها ماليا.

٣- مناقشة جيلمان (١٩٩٢) حول تركيز العرض على الأعضاء التناسلية لسارة بارتمان، والدور الذى لعبه فى الخيال الاجتماعى والثقافى والطبى طوال القرن التاسع عشر يرصد بقوة السوابق لفهم جودى للدور الذى تلعبه أعضاؤها التناسلية فى ادائها لعرض التعري.

٤-انظر على سبيل المثال ٢٤٪ لبوليت راندال، استرد ما هو ملكٌ لك لجاكلين روديت، نهر على النار وأغنية للملاذ لروكسانا أحمد، ولايوجد مكان مثل المنزل لروزيليا جون باتيست أو أعمال غير منجزة ليازمين يود. إصدار آخر لتلك الظاهرة هو الجمع بين الفتيات اللاتى هن أقران ولكنهن تمثلن

"الرصينات"و"المتهورات" كما هو الحال فى مسرحية ورق وحجر لزنديكا، وبنات بانجرا لنانديتا جوس، أو منحنى س لماريا اوشودي.

٥- لمناقشات معاصرة لتلك الحالة انظر Ward Jouve (1986) and Cameron and Frazer (1987) وكتبت سارة دانيلز مسرحية عن سفاح يوركشاير بعنوان "**حطم منزلك**". واستندت فى ذلك إلى رواية شهيرة لبات باركر Pat Barker (London:Virago, 1984).

٦- انظر Griffin (2000) لمناقشة لهذه المسرحية.

٧- انظر، على سبيل المثال، Ware (1992), Frankenbeg (1993), and Hill (1997)).

٨- هناك مؤشر جيد على هذا وهو غياب الشخصيات السوداء والآسيوية فى كتابات البيض للمسرح.

٩- لمناقشة مثيرة للاهتمام حول العلاقة بين العرق، والنوع، وجسم الانثى فى العرض انظر Schneider (1997:126-52) and Lewis (1999).

١٠- انظر، على سبيل المثال، مسرحية باتريشيا هيلير "مجرد يوم آخر"، أو مسرحية تريش كوك فى أم الشوارع الخلفية. لمسرحية مختلفة ولكنها ذات صلة، والتى تتناول التخلى عن ثلاث من الفتيات الصغيرات من قبل أمهن

التى لا تستطيع التكيف مع وضعها، انظر مسرحية زنديكا يوم ان اخذتنا أمى إلى شاطىء البحر.

١١- تجدر الإشارة إلى أن أية فتاة آسيوية تطلب المساعدة الطبية من طبيب أسود، امر ليس محتمل الحدوث فى المسرح المعاصر.

١٢- يتطلب هذا تعديلا حيث إن السياق الذى يعزز موقف روز، وصرامة والديها وأهمية الكنيسة فى التفاعلات العائلية، يظهر بشكل أكثر شيوعا فى مسرحيات النساء السود مقارنة بمسرحيات النساء البيض. هذه هى دالة من الأهمية النسبية للدين فى حياة (الجيل الأول) من المهاجرين من جزر الهند الغربية مقارنة بنظرائهم البيض فى بريطانيا.

١٣- وفى هذا الصدد فإن مسرحية "الورق والحجر" (١٩٨٩) تتنبأ بمسرحية زنديكا اللاحقة رقصة ليونورا (١٩٩٣)، التى نوقشت فى الفصل الرابع، والتى تكون فيها والدة البطلة هى أيضا ضحية للاغتصاب من قبل صاحب مزرعة أبيض.

١٤- يتم تأكيد ذلك بشكل خاص فى الإرشادات المسرحية للمشهد النهائى حيث "تمشى روز إلى الوراء وتقف لتتحدث إلى الجمهور"(٢، ٤ : ٧٨).

١٥ تقرير المصير الجسدى على النحو المعبر عنه من خلال الحق فى

الإجهاض كان واحدا من الركائز الرئيسية للحملات النسوية خلال الموجة النسوية الثانية وما بعدها.

١٦- تلك أيضا هى التجربة المسجلة فى "طعم العسل" و"أم الشوارع الخلفية"، على سبيل المثال.

١٧- يحتوى متحف الفنون المسرحية، شارع تافيستوك، لندن على ملف للفرقة مع بيان مهمة مسرح كلين بريك ونشرات من العروض المختلفة، والمواد النقدية. انظر أيضا (1993 : 205) and Rosenthal (1999).

١٨- انظر ملف الفرقة فى متحف الفنون المسرحية فى لندن.

١٩- بطريقة متكبرة إلى حد ما يوضح استعراض جيريمى كينجستون للمسرحية ما يلي: " تبدو مسرحية [بينوك] حقيقية على الرغم من كونها أقل من ذلك عند الإبحار فى الأشياء الغنائية الحالمة" (١٩٩٦: ٣٣). وهذه إشارة إلى الفصل الثانى، المشهد الخامس عشر، والذى تحلم فيه اثنتان من الشخصيات، لو وآلى، بالهروب من سجنهن.

٢٠- فكرة "الأم الرمزية"مستمدة من النظرية النسوية الإيطالية التى تحاول تفسير والتوسط فى الاختلافات بين النساء من خلال تقديم "الأم الرمزية" كمصدر للقوة الأنثوية (انظر Milan Woman"s Bookstore Collective 1990). أستخدم المصطلح هنا بشكل ساخر لإلقاء الضوء

على وهم الأمومة الكامن فى دور المعلمة التى تتوسط بين سلطة الرجل وتبعية المرأة.

٢١- الأبطال فى هذه المسرحية هم بيشنس (وهى سوداء من جنوب شرق لندن عمرها ثلاثة وعشرين عاما)، وابينا (و هى نيجيرية سوداء عمرها تسعة وثلاثون عاما)، وتشارلى (وهى انجليزية بيضاء من الطبقة فوق المتوسطة عمرها ستة وخمسون عاما).

٨- الحياة فى الشتات الآن

١- لقد برزت هذه الشخصية أيضا على نطاق أوسع فى المسرحيات التى كتبتها النساء. وتشمل الأمثلة مسرحية المرأة المزيفة لكاى أدشيد (٢٠٠١)، والشاهد الموثوق به لتيمبرليك فيرتينبيكر (٢٠٠١)، وبعيدا لكاريل تشرشل (٢٠٠٠).

٢- تم عرض هذه المسرحية لأول مرة فى ٨ أبريل ١٩٩٩ على مسرح أورنج ترى، ريتشموند، لندن.

٣- من بين المسرحيات التى تتجز عملية التحول ذاتها مسرحية أغنية للملاذ لروخسانا أحمد والتى نوقشت فى الفصل الخامس ومسرحية رانى درو "لحوم البقر: اشتر البريطانى" (١٩٩٦)، وحرق برادفورد (٢٠٠١).

٤- قدم إنتاج تاوالا لمسرحية بات كيومبر : اللعبة الأساسية (٢٠٠٢) فريق عمل كله من الذكور. وقد كتبت فى ملاحظات البرنامج: "بعد سنوات

عديدة من كتابة مسرحيات كانت الشخصية المركزية بها من النساء السوداوات، أردت أن أكتب شيئا عن الرجال. كأم وأخت وابنة، وبعد أن أصبحت زوجة وشريكة، اعتقدت أننى قد حصلت على هذا الحق".

٥- تقوم جوبتا هنا باستخدام شخصية شبحية أخرى، كما تمت مناقشة ذلك فى المقدمة، كمحفز للتغيير فى المعيشة. كما أوضحت فى مقابلة: إن استخدام الأشباح فى أعمالها يرتبط ذاتيا بتاريخ وفاة والدها وبتاريخ النشاط السياسى فى أسرتها، مما أدى إلى شنق عمها الأكبر فى سن التاسعة عشرة بواسطة البريطانيين الذين كانوا لا يزالون يحكمون (Stephenson and Langridge 1997:118-19).

٦- تم توضيح واقع الهجمات العنصرية على المتاجر التى يملكها الآسيويون بيانيا وبشكل مؤلم فى برنامج وثائقى نفذه التليفزيون البريطانى عام ٢٠٠١ حيث قامت فيه مراسلة أسيوية بإدارة احد المتاجر لعدة أسابيع، وقامت بتسجيل المضايقات اليومية التى كانت تتعرض لها.

٧- فى هذا الصدد تختلف المسرحية عن كل من مسرحية المرأة المزيفة ومسرحية الشاهد الموثوق به اللتين تجسدان طالبي لجوء أعيدا إلى البلاد التى فروا منها.

٨- فى الواقع، إن المعتقل هو موقع متعدد الثقافات ولكن فى المسرحية يتم

الإشارة إلى ذلك بدلا من تمثيله. تبرز مسرحية الشاهد الموثوق به، والتى تدور أحداثها فى المعتقل، هذه التعددية الثقافية وديناميكياتها وإشكالياتها بصورة أكثر مباشرة.

٩- يشير الفصل الثانى، المشهد الثالث من مسرحية الملاذ إلى لجان الحقيقة التى تم تكوينها فى جنوب إفريقيا لبدء عملية علاج ما بعد الفصل العنصري. يريد كابر أن يعترف مايكل بأفعاله وبذلك يكفر عنها، ومع ذلك يكون مايكل قادرا فقط على المحاولات لتبرير سلوكه. حيث إنه لا يغير مواقفه الأساسية، يثبت أنه غير قادر على التكفير عنها، مما يثير تساؤلاً عما إذا كان يستحق العيش فى ظل مثل هذه الظروف أم لا.

١٠- نقطة هامة أن جدة جينى، الراهبة، تقول لها: "لقد أهدرت حياتك فى تزويج نفسك بمؤسسة تحتضر" (١، ٢: ٣٠).

١١- كان العرض الذى شاهدته فى سوانسى عام ٢٠٠٠ باللغة الإنجليزية به بعض اللحظات القوية المذهلة للغاية، والتى وكما اعترفت كشرى دايسون فى مقابلة معى، والتى عملت بشكل جيد جدا ضد مقدمة المناقشات التى هى فى قلب مسرحيتها، التى تضفى عليها بعض المادية الضرورية للمسرح.

Bibliography

PLAYSCRIPTS

Adshead, Kay. 'Thatcher's Women.' Mary Remnant, ed. *Plays by Women*. Vol. VI. London: Methuen, 1988. 13–50.

Adshead, Kay. *The Bogus Woman*. London: Oberon Books, 2001.

Ahmad, Rukhsana. 'Song for a Sanctuary.' In George 1993. 159–86.

Ahmad, Rukhsana. *Black Shalwar*. 1998. Playscript ms 8638. British Lib., London.

Ahmad, Rukhsana. *River on Fire*. 2000. Playscript ms 9397. British Lib., London.

Ajibabe, Yemi. *A Long Way from Home*. 1990. Playscript ms 4877. British Lib., London.

Ajibabe, Yemi. *Parcel Post*. N.d. Playscript ms 608. British Lib., London.

Bancil, Parv. 'Made in England.' In Nkrumah 2000. 90–131.

Baptiste, Roselia John. 'Back Street Mammy.' In Considine and Slovo 1987. 67–79.

Baptiste, Roselia John. 'No Place Like Home.' In Considine and Slovo 1987. 141–55.

Brewster, Yvonne, ed. *Black Plays*. London: Methuen, 1987.

Brewster, Yvonne, ed. *Black Plays: Two*. London: Methuen, 1989.

Brewster, Yvonne, ed. *Black Plays: Three*. London: Methuen, 1995.

Buchanan, Wayne. 'Under Their Influence.' In Nkrumah 2000. 236–309.

Celeste, Michele. 'Obeah.' Barrie Keeffe, ed. *The 1988 Verity Bargate Award-Winning New Plays*. London: Methuen, 1989. 43–84.

Chowdhry, Maya. *Appetite for Living*. 1996. Playscript ms 7694. British Lib., London.

Chowdhry, Maya. *Kaahini*. 1997 (rehearsal draft). Playscript ms 8025. British Lib., London.

Chowdhry, Maya. *Splinters*. 1997 (rehearsal draft). Playscript ms 8398. British Lib., London.

Chowdhry, Maya. 'Monsoon.' In George 1993. 56–75.

Churchill, Caryl. 'Cloud Nine.' 1979. *Churchill Plays: One*. London: Methuen, 1985. 242–320.

Churchill, Caryl. *Far Away*. London: Nick Hern Books, 2000.

Churchill, Caryl. *Top Girls*. 1982. London: Methuen, 1984.

Considine, Ann and Rovyn Slovo, eds. *Dead Proud from Second Wave Young Women Playwrights*. London: Women's Press, 1987.

Cooke, Trish. 'Back Street Mammy.' Kate Harwood, ed. *First Run 2*. London: Nick Hern Books, 1990. 38–95.

Cooke, Trish. 'Running Dream.' In George 1993. 187–227.

Cooke, Trish. *Gulp Fiction*. N.d. Playscript ms 7376. British Lib., London.

Cooper, Mary. 'Heartgame.' Mary Remnant, ed. *Plays by Women*. Vol. VIII. London: Methuen, 1990. 31–105.

Cumper, Pat. *The Key Game*. First performed at the Riverside Studios, London, 3 October 2002.

Daley, Tracey, Martin, Jo, and Josephine Melville. *Shoot 2 Win*. London: Oberon Books, 2002.

Daniels, Sarah. 'Masterpieces.' 1983. Rpt in Sarah Daniels, *Plays 1*. London: Methuen, 1991. 159–230.

Davis, Jill, ed. *Lesbian Plays*. London: Methuen, 1987.

Dayley, Grace. 'Rose's Story.' Michelene Wandor, ed. *Plays by Women*. Vol. IV. London: Methuen, 1985. 55–80.

Delaney, Shelagh. *A Taste of Honey*. 1959. Rpt London: Methuen, 1982.

Dempsey, Shawna and Lorri Millan. 'Mary Medusa.' In Goodman 2000. 247–57.

Dhingra, Prabjot Dolly. *One Night (When Love and Desire Became a Sin)*. 1996 (1st draft). Playscript ms 7777. British Lib., London.

Dhingra, Dolly. *Unsuitable Girls*. London: Oberon Books, 2001.

Dhingra, (Prabjot) Dolly. *Unsuitable Girls*. N.d. Playscript ms 9342. British Lib., London.

Playscripts

Drew, Rani. 'The Play That Never Got Done.' *The Making of A Chinese Play*. Cambridge: Cambridge Poetry Workshop, n.d. 81–188.

Drew, Rani. *B for Beef: Buy British*. 1996. Bristol University Theatre Collection.

Drew, Rani. *Myself Alone/Asia Calling*. 1996. Bristol University Theatre Collection.

Drew, Rani. *Bradford's Burning*. 2001. Unpubl. ms, courtesy of the author.

Drew, Rani. *Caliban*. n.d. Unpubl. ms.

Dyson, Ketaki Kushari. *Night's Sunlight*. Kidlington, Oxon: Virgilio Libro, 2000.

George, Kadija, ed. *Six Plays by Black and Asian Women Writers*. London: Aurora Metro Press, 1993.

Ghose, Nandita. 'Ishtar Descends.' 1986. In Gray 1990. 85–110.

Ghose, Nandita. *Bhangra Girls*. 1989. Unpubl. ms, 3rd draft, courtesy of the author.

Gideon, Killian M. 'England is De Place for Me.' 1987. In Gray 1990. 13–66.

Goodman, Lizbeth, ed. *Mythic Women/Real Women*. London: Faber and Faber, 2000.

Gray, Frances, ed. *Second Wave Plays: Women at the Albany Empire*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1990.

Griffin, Gabriele and Elaine Aston, eds. *Herstory*. 2 vols. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1991.

Griffin, Gabriele and Elaine Aston, eds. *Pulp and Other Plays by Tasha Fairbanks*. London: Harwood Academic Publishers, 1996.

Gupta, Tanika. *Skeleton*. London: Faber and Faber, 1997.

Gupta, Tanika. *The Waiting Room*. London: Faber and Faber, 2000.

Gupta, Tanika. *Inside Out*. London: Oberon Books, 2002.

Gupta, Tanika. *Sanctuary*. London: Oberon Books, 2002.

Harwood, Kate, ed. *First Run: New Plays by New Writers*. London: Nick Hern Books, 1989.

Hilaire, Patricia. *Just Another Day*. N.d. Playscript ms 1655. British Lib., London.

Jinton, Soraya. *An Arranged Marriage*. N.d. Playscript ms 3802. British Lib., London.

Kane, Sarah. 'Skin.' *Sarah Kane: Complete Plays*. Intro. David Greig. London: Methuen, 2001. 247–68.

Kaur Bhatti, Gurpreet. *Besharam (Shameless)*. London: Oberon Books, 2001.

Kay, Jackie. 'Chiaroscuro.' Jill Davis, ed. *Lesbian Plays*. London: Methuen, 1987. 57–83.

Kay, Jackie. 'Twice Over.' Philip Osment, ed. *Gay Sweatshop: Four Plays and a Company*. London: Methuen, 1989. 121–46.

Kay, Jackie. *Every Bit of It*. 1992. Unpubl. ms, courtesy of the author.

Kayla, Lisselle. 'When Last I Did See You.' In Considine and Slovo 1987. 97–107.

Keatley, Charlotte. *My Mother Said I Never Should*. London: Methuen, 1988.

Khan-Din, Ayub. *East is East*. London: Nick Hern Books and the Royal Court Theatre, 1997.

Khan-Din, Ayub. *Last Dance at Dum Dum*. London: Nick Hern Books and the Royal Court Theatre, 1999.

Kotak, Ash. *Hijra*. 2000. Rpt London: Oberon Books, 2002.

Lakshmi, C. S., intro. *Body Blows: Women, Violence and Survival – Three Plays*. Calcutta: Seagull Books, 2000.

Mason-John, Valerie. 'Brown Girl in the Ring.' In Mason-John 1999. 99–112.

Mason-John, Valerie. 'Sin Dykes.' In Mason-John 1999. 41–90.

Mason-John, Valerie. *Brown Girl in the Ring*. London: Get a Grip Publishers, 1999.

McMillan, Michael. 'Brother to Brother.' In Nkrumah 2000. 132–75.

Miller, Kara. *Hyacinth Blue*. 1999 (4th draft). Playscript ms 8871. British Lib., London.

Nkrumah, Afia, intro. *Black and Asian Plays Anthology*. Compiler. Cheryl Robson. London: Aurora Metro Press, 2000.

Norman, Marsha. *'Night Mother*. 1983. London: Faber and Faber, 1984.

Norton-Taylor, Richard. *The Colour of Justice*. London: Oberon Books, 1999.

Oshodi, Maria. 'Blood Sweat and Fears.' In Brewster 1989. 93–142.

Oshodi, Maria. *Here Comes a Candle*. N.d. Bristol University Theatre Collection.

Playscripts

Oshodi, Maria. *The 'S' Bend*. N.d. Playscript ms 2301. British Lib., London.

Padmanabhan, Manjula. 'Lights Out.' In Lakshmi 2000. 1–54.

Pinnock, Winsome. 'A Rock in Water.' In Brewster 1989. 45–91.

Pinnock, Winsome. 'Leave Taking.' Kate Harwood, ed. *First Run: New Plays by New Writers*. London: Nick Hern Books, 1989. 139–89.

Pinnock, Winsome. 'A Hero's Welcome.' In George 1993. 21–55.

Pinnock, Winsome. 'Talking in Tongues.' In Brewster 1995. 171–228.

Pinnock, Winsome. *Mules*. London: Faber and Faber, 1996.

Pinnock, Winsome. *Water*. 2000. Playscript ms 9296. British Lib., London.

Raif, Ayshe. 'Caving In.' Mary Remnant, ed. *Plays by Women*. Vol. VIII. London: Methuen, 1990. 125–60.

Raif, Ayshe. 'Fail/Safe.' Cheryl Robson, ed. *Seven Plays by Women*. London: Aurora Metro Press, 1991. 185–221.

Raif, Ayshe. *I'm No Angel*. 1993 (final draft). Playscript ms 5997. British Lib., London.

Raif, Ayshe. *Café Society*. N.d. Playscript ms 1469. British Lib., London.

Randall, Paulette. *24%*. N.d. Playscript ms 4974. British Lib., London.

Randall, Paulette. *Fishing*. N.d. Playscript ms 1654. British Lib., London.

Rapi, Nina and Maya Chowdhry, eds. *Acts of Passion: Sexuality, Gender and Performance*. New York: Haworth Press, 1998.

Remnant, Mary, ed. *Plays by Women*. Vol. V. London: Methuen, 1986.

Remnant, Mary, ed. *Plays by Women*. Vol. VIII. London: Methuen 1990.

Ritchie, Aileen. *The Juju Girl*. London: Nick Hern Books, 1999.

River, Sol B. *Plays*. London: Oberon Books, 1997.

Rudet, Jacqueline. *God's Second in Command*. 1985 (2nd draft). Playscript ms 2824. British Lib., London.

Rudet, Jacqueline. 'Money to Live.' Mary Remnant, ed. *Plays by Women*. Vol. V. London: Methuen, 1986. 145–81.

Rudet, Jacqueline. 'Basin.' In Brewster 1987. 113–39.

Rudet, Jacqueline. *Take Back What's Yours*. 1989. Playscript ms 4163. British Lib., London.

Sengupta, Poile. 'Mangalam.' In Lakshmi 2000. 93–151.

Shange, Ntozake. *For colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*. San Lorenzo CA: Shameless Hussy Press, 1975. Rpt in *Shange. Plays One*. London: Methuen, 1992. 1–66.

Shapiro, Jacqui. *One of Us*. n.d. (1989?). Unpubl. ms, courtesy of the author.

Silas, Shelley. 'Calcutta Kosher.' In Nkrumah 2000. 176–235.

Smartt, Dorothea. 'Medusa? Medusa Black!' In Goodman 2000. 259–62.

Syal, Meera. 'My Sister-Wife.' In George 1993. 111–58.

Syal, Meera. *Bombay Dreams*. 2002. Playscript ms 10004. British Lib., London.

Visniec, Matei. 'The Body of a Woman as a Battlefield in the Bosnian War.' Gina Landor, intro. *Balkan Plots: Plays from Central and Eastern Europe*. London: Aurora Metro Press, 2000. 13–62.

Wandor, Michelene, ed. *Plays by Women*. Vol. IV. London: Methuen, 1985.

Wertenbaker, Timberlake. *Credible Witness*. London: Faber and Faber, 2001.

Wilson, Amrit. 'Chandralekha.' *Inqilab* 3/2 (Autumn/Winter 1994): 25–9. Publ. London: South Asia Solidarity Group.

Wilson, Amrit. *Survivors*. 1999. Unpubl. ms, courtesy of the author.

Yudd, Yazmine. *Unfinished Business*. 1999. Playscript ms 8831. British Lib., London.

Yudd, Yazmine. *Identity*. 2000. Playscript ms 9888. British Lib., London.

Zindika. *Paper and Stone*. 1989. Unpubl. ms, courtesy of the author.

Zindika. 'Leonora's Dance.' In George 1993. 76–110.

Zindika. *The Day Mother Took Us to the Seaside*. N.d. Unpubl. ms, courtesy of the author.

THEATRE THEORY AND CRITICISM

Archer-Straw, Petrine. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London: Thames and Hudson, 2000.

Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. London: Routledge, 1995.

Aston, Elaine. *Feminist Theatre Voices*. Loughborough: Loughborough Theatre Texts, 1997.

Aston, Elaine and Janelle Reinelt, eds. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Aston, Elaine and George Savona. *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 1991.

Austin, Gayle. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.

Bayley, Clare. 'Review of *Mules*.' *Independent* 3 May 1996. In *London Theatre Record* 22 April–5 May 1996: 545.

Bharucha, Rustom. 'Somebody's Other.' In Pavis 1996. 196–216.

Bharucha, Rustom. *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*. London: Athlone Press, 2000.

Billington, Michael. 'White Out.' *Guardian* 18 October 2000. *http://www.guardian.co.uk/arts/story*, 17 January 2002. 1–3.

Boon, Richard and Jane Plastow, eds. *Theatre Matters: Performance and Culture on the World Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Brater, Enoch, ed. *Feminine Focus: The New Women Playwrights*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Brewer, Mary F. *Race, Sex, and Gender in Contemporary Women's Theatre*. Brighton: Sussex Academic Press, 1999.

Brewster, Yvonne (interviewed by Liz Goodman). 'Drawing the Black and White Line: Defining Black Women's Theatre.' *New Theatre Quarterly* 7/28 (1991): 361–8.

Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. Houndsmill: Macmillan, 1998.

Chaudhuri, Una. 'The Future of the Hyphen: Interculturalism, Textuality, and the Difference Within.' Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, eds. *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*. New York: PAJ, 1991. 192–207.

Chowdhry, Maya. 'Living Performance.' In Rapi and Chowdhry 1998. 9–20.

Connor, Geraldine. *Carnival Messiah*. Programme notes. Leeds: West Yorkshire Playhouse, 2002.

Coren, Michael. *Theatre Royal: 100 Years of Stratford East*. London: Quartet Books, 1984.

Costa, Maddy. 'Review of "Sin Dykes".' *Time Out* 4 February 1998. In *London Theatre Record* 29 January–11 February 1998: 115.

Cousin, Geraldine. *Women in Dramatic Place and Time*. London: Routledge, 1996.

Croft, Susan. 'Black Women Playwrights in Britain.' T. R. Griffiths and M. Llewellyn-Jones, eds. *British and Irish Women Dramatists since 1958*. Buckingham: Open University Press, 1993. 84–98.

Croft, Susan. 'Bibliography.' In Nkrumah 2000. 310–19.

Croft, Susan. *She Also Wrote Plays*. London: Faber and Faber, 2001.

Curb, Rosemary. 'Core of the Apple: Mother-Daughter Fusion/Separation in Three Recent Lesbian Plays.' Karla Jay and Joanne Glasgow, eds. *Lesbian Texts and Contexts*. New York: New York University Press, 1990. 355–76.

Curtis, Nick. 'Review of *Mules*.' *Evening Standard* 1 May 1996. In *London Theatre Record* 22 April–5 May 1996: 545.

Dahl, Mary Karen. 'Postcolonial British Theatre: Black Voices at the Center.' In Gainor 1995. 38–55.

Demastes, William W. *British Playwrights, 1956–1995: A Research and Production Source Book*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis*. London: Routledge, 1997.

Dolan, Jill. *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

Eyres, Harry. 'Review of "Talking in Tongues".' *The Times* 4 September 1991. In *London Theatre Record* 27 August–21 September 1991: 1044.

Feay, Suzy. 'Review of "Leonora's Dance".' *Time Out* 17 February 1993. In *London Theatre Record* 12–26 February 1993: 133.

Fischer-Lichte, Erika. 'Interculturalism in Contemporary Theatre.' In Pavis 1996. 27–40.

Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

Gainor, J. Ellen, ed. *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London: Routledge, 1995.

Gilbert, Helen and Joanne Tompkins. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge, 1996.

Gilbert, Helen, ed. *(Post)Colonial Stages: Critical and Creative Views on Drama, Theatre and Performance*. Hebden Bridge: Dangaroo Press, 1999.

Giles, Freda Scott. 'Methexis vs. Mimesis: Poetics of Feminist and Womanist Drama.' In Zack 1997. 175–82.

Goodman, Lizbeth. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. London: Routledge, 1993.

Griffin, Gabriele. 'Exile and the Body.' Peter Wagstaff *et al.*, eds. Forthcoming Oxford: Berg, 2003.

Griffin, Gabriele. 'Violence, Abuse and Gender Relations in the Plays of Sarah Daniels.' In Aston and Reinelt 2000. 194–211.

Gross, John. 'Review of *Mules*.' *Sunday Telegraph* 5 May 1996. In *London Theatre Record* 22 April–5 May 1996: 546.

Gupta, Tanika. 'Interview.' In Stephenson and Langridge 1997. 115–21.

Hart, Lynda and Peggy Phelan, eds. *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

Holledge, Julie and Joanne Tompkins. *Women's Intercultural Performance*. London: Routledge, 2000.

Jancovich, Ben. 'Review of "Leonora's Dance".' *City Limits* 18 January 1993. In *London Theatre Record* 12–26 February 1993: 133.

Joseph, May. 'Bodies Outside the State: Black British Women Playwrights and the Limits of Citizenship.' In Phelan and Lane 1998. 197–213.

Kingston, Jeremy. 'Candy Women.' *The Times* 2 May 1996: 33.

Lewis, Reina. 'Cross-Cultural Reiterations.' Amelia, Jones and Andrew Stephenson, eds. *Performing the Body, Performing the Text*. London: Routledge, 1999. 56–75.

Martin, Carol, ed. *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*. London: Routledge, 1996.

Murray, David. 'Review of *Mules*.' *Financial Times* 2 May 1996. In *London Theatre Record* 22 April–5 May 1996: 546.

Nathan, David. 'Review of "Talking in Tongues".' *Jewish Chronicle* 13 September 1991. In *London Theatre Record* 27 August–21 September 1991: 1044.

Nightingale, Benedict. 'Review of "Leonora's Dance".' *The Times* 17 February 1993. In *London Theatre Record* 12–26 February 1993: 133.

Pavis, Patrice, ed. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996.

Phelan, Peggy and Jill Lane, eds. *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998.

Pinnock, Winsome. 'Interview.' In Stephenson and Langridge 1997. 45–53.

Ponnuswami, Meenakshi. 'Feminist History in Contemporary British Theatre.' *Women and Performance* 14–15 (1995): 287–305.

Ponnuswami, Meenakshi. 'Small Island People: Black British Women Playwrights.' In Aston and Reinelt 2000. 217–34.

Rapi, Nina and Maya Chowdhry, eds. *Acts of Passion: Sexuality, Gender and Performance*. New York: Haworth Press, 1998.

Rose, Helen. 'Review of "Talking in Tongues".' *Time Out* 4 September 1991. In *London Theatre Record* 27 August–21 September 1991: 1044–5.

Rosenthal, Daniel. 'It's Time to Set the Clichés Free.' *Independent* ('Wednesday Review') 13 October 1999: 19.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. 1977. Rpt London: Routledge, 1994.

Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Schechner, Richard. 'Interculturalism and the Culture of Choice.' In Pavis 1996. 41–50.

Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.

Shulman, Milton. 'Review of "Talking in Tongues".' *Evening Standard* 30 August 1991. In *London Theatre Record* 27 August–21 September 1991: 1044.

Stephenson, Heidi and Natasha Langridge. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwrighting*. London: Methuen, 1997.

Stone Peters, Julie. 'Intercultural Performance, Theatre Anthropology, and the Imperialist Critique.' In Gainor 1995. 199–213.

Turner, Victor. *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca NY: Cornell University Press, 1974.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

Ugwu, Catherine, ed. *Let's Get It On: The Politics of Black Performance*. London: ICA, 1995.

Upton, Carole-Anne. 'The French-Speaking Caribbean: Journeying from the Native Land.' In Boon and Plastow 1998. 97–125.

Verma, Jatinder. 'Cultural Transformations.' Theodore Shank, ed. *Contemporary British Theatre*. London: Macmillan, 1994. 55–61.

Verma, Jatinder. '"Binglishing" the Stage: A Generation of Asian Theatre in England.' In Boon and Plastow 1998. 126–34.

Wandor, Michelene. 'The Impact of Feminism on Theatre.' *Feminist Review* 18 (Winter 1984): 76–92.

Woodis, Carole. 'Review of "Leonora's Dance".' *What's On* 17 February 1993. In *London Theatre Record* 12–26 February 1993: 133.

CONTEXTUAL MATERIAL

Afshar, Haleh. 'Muslim Women in West Yorkshire: Growing Up with Real and Imaginary Values amidst Conflicting Views of Self and Society.' In Afshar and Maynard 1994. 127–47.

Afshar, Haleh and Mary Maynard, eds. *The Dynamics of 'Race' and Gender*. London: Taylor and Francis, 1994.

Ahmad, Rukhsana. 'Interview.' 5 March 2001.

Ahmed, Sara. 'It's a Sun-Tan, Isn't It? – Auto-biography as an Identificatory Practice.' In Mirza 1997. 153–67.

Alibhai-Brown, Yasmin. *Mixed Feelings: The Complex Lives of Mixed-Race Britons*. London: Women's Press, 2001.

Alibhai-Brown, Yasmin and Anne Montague. *The Colour of Love*. London: Virago, 1992.

Allen, Sheila. 'Race, Ethnicity and Nationality: Some Questions of Identity.' H. Afshar and M. Maynard, eds. *The Dynamics of Race and Gender*. London: Taylor and Francis, 1994. 85–105.

Ang, Ien. *On Not Speaking Chinese*. London: Routledge, 2001.

Ang-Lygate, Magdalene. 'Charting the Spaces of (Un)location: On Theorizing Diaspora.' In Mirza 1997. 168–86.

Ardill, Susan and Sue O'Sullivan. 'Sex in the Summer of '88.' *Feminist Review* 31 (Spring 1989): 126–34.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, and Helen Tiffin, eds. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.

Aziz, Razia. 'Feminism and the Challenge of Racism: Deviance or Difference?' Helen Crowley and Susan Himmelweit, eds. *Knowing Women: Feminism and Knowledge*. Cambridge: Polity Press, 1992.

Baker Jr, Houston A., Diawara, Manthia, and Ruth H. Lindeborg, eds. *Black British Cultural Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Barkham, Patrick. 'Beginner's Guide to the Refugee Crisis.' *Guardian* 27 August 1999. *www.guardian.co.uk/Refugees_in_Britain/Story*.

Beale, Frances. 'Double Jeopardy: To Be Black and Female.' Toni Cade, ed. *The Black Woman: An Anthology*. New York: New American Library, 1970.

Blackstone, Tessa, Parekh, Bhikhu, and Peter Sanders, eds. *Race Relations in Britain*. London: Routledge, 1998.

Boyce Davies, Carole. 'Black British Women Writing the Anti-Imperialist Critique.' In Brinker-Gabler and Smith 1997. 100–17.

Brah, Avtar. 'Women of South Asian Origin in Britain.' In Braham *et al*. 1992. 64–78.

Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London: Routledge, 1996.

Braham, Peter, Rattansi, Ali, and Richard Skellington, eds. *Racism and Antiracism: Inequalities, Opportunities and Policies*. London: Sage and The Open University, 1992.

Brinker-Gabler, Gisela and Sidonie Smith, eds. *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Bryan, Beverley, Dadzie, Stella, and Susanne Scafe. *The Heart of the Race: Black Women's Lives in Britain*. London: Virago, 1985.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.

Calhoun, Cheshire. 'The Gender Closet.' Martha Vicinus, ed. *Lesbian Subjects*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 209–32.

Cameron, Deborah and Elizabeth Frazer. *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder*. New York: New York University Press, 1987.

(charles), Helen. 'Whiteness – the Relevance of Politically Colouring "Non".' Hilary Hinds, Ann Phoenix, and Jackie Stacey, eds. *Working Out: New Directions for Women's Studies*. London: Falmer Press, 1992. 29–35.

Childs, Peter, ed. *Post-Colonial Theory and English Literature: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Chowdhry, Maya. 'The Look Again Letters.' In Kendall 1994. 57–65.

Cixous, Hélène and Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. 1975. Manchester: Manchester University Press, 1987.

Cixous, Hélène. *Rootprints: Memory and Life Writing*. 1994. London: Routledge, 1997.

Cliff, Michelle. *The Land of Look Behind*. Ithaca, NY: Firebrand Books, 1985.

Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1997.

Creet, Julia. 'Daughter of the Movement: The Psychodynamics of Lesbian S/M Fantasy.' *Differences* 3 (Summer 1991): 135–59.

De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. 1949. Harmondsworth: Penguin, 1972.

Dhairyam, Sagri. 'Racing the Lesbian, Dodging White Critics.' Laura Doan, ed. *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia University Press, 1994. 25–46.

Dodd, Vikram. 'Dover, No Port in a Storm for Refugees.' *Guardian* 28 March 2000. *www.guardian.co.uk/uk_news/story*.

Donald, James and Ali Rattansi, eds. *'Race', Culture and Difference*. London: Sage, 1992.

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. 1966. Rpt London: Routledge, 1995.

DuCille, Ann. *Skin Trade*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1996.

Dunhill, Christina, ed. *The Boys in Blue: Women's Challenge to the Police*. London: Virago, 1989.

Dyer, Richard. *White*. London: Routledge, 1997.

Dyson, Ketaki Kushari. 'Interview.' 3 May 2001.

Farnham, Margot. 'Still Working against the Grain.' *Trouble and Strife* 23 (Spring 1992): 41–52.

Feminist Review 17 (Autumn 1984) Special issue *Many Voices, One Chant: Black Feminist Perspectives*.

Foner, Nancy. 'The Jamaicans: Cultural and Social Change among Migrants in Britain.' James L. Watson, ed. *Between Two Cultures: Migrants and Minorities in Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1977.

France, Marie. 'Sadomasochism and Feminism.' *Feminist Review* 16 (Summer 1984): 35–42.

Frankenberg, Ruth. *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*. London: Routledge, 1993.

Garrett, Alexander. 'Safe. But is Asylum in Britain Sound?' *Guardian* 12 May 2002. *www.observer.co.uk/cash/story*.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

Ghuman, Paul A. Singh. *Asian Adolescents in the West*. Leicester: British Psychological Society, 1999.

Gilman, Sander L. 'Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature.' In Donald and Rattansi 1992. 171–97.

Gilroy, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. London: Unwin Hyman, 1987. Rpt London: Routledge, 1992.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.

Griffin, Gabriele. 'The Struggle Continues – An Interview with Hannana Siddiqui of Southall Black Sisters.' Gabriele Griffin, ed.

Feminist Activism in the 1990s. London: Taylor and Francis, 1995. 79–89.

Hall, Stuart. 'The Question of Cultural Identity.' Stuart Hall, David Held, and Tony McGrew, eds. *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992. 273–316.

Hammonds, Evelynn. 'Black (W)holes and the Geometry of Black Female Subjectivity.' *Differences* 6 (Summer–Fall 1994): 126–45.

Higginbotham, Evelyn Brooks. 'African-American Women's History and the Metalanguage of Race.' *Signs* 17/2 (Winter 1992): 251–74.

Hill, Mike, ed. *Whiteness: A Critical Reader*. New York: New York University Press, 1997.

hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston MA: South End Press, 1984.

Hüchtker, D. 'Deconstruction of Gender and Women's Agency.' *Feminist Theory* 2/3 (December 2001): 328–48.

Hyde, Alan. 'The Racial Body.' *Bodies of Law*. Princeton: Princeton University Press, 1997. 222–40.

Ifekwunigwe, Jayne O. 'Diaspora's Daughters, Africa's Orphans? On Lineage, Authenticity and "Mixed Race" Identity.' In Mirza 1997. 127–52.

Ifekwunigwe, Jayne O. *Scattered Belongings: Cultural Paradoxes of "Race," Nation and Gender*. London: Routledge, 1999.

James, Selma, ed. *Strangers and Sisters: Women, Race and Immigration*. Bristol: Falling Wall Press, 1985.

Jeffreys, Sheila. *The Spinster and Her Enemies: Feminism and Sexuality 1880–1930*. London: Pandora Press, 1985.

Jenkins, Richard. 'Black Workers in the Labour Market: The Price of Recession.' In Braham *et al.* 1992. 148–63.

Johnson, Buzz. *I Think of My Mother: Notes on the Life and Times of Claudia Jones*. London: Karia Press, 1985.

Jones, Lisa. 'The Hair Trade.' In Shohat 1998. 119–30.

Karpf, Anne. 'We've Been Here Before.' *Guardian* 8 June 2002. www.guardian.co.uk/weekend/story.

Kay, Jackie. *The Adoption Papers*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1991.

Kemp, S. and P. Bono, eds. *The Lonely Mirror: Italian Perspectives on Feminist Theory*. London: Routledge, 1993.

Kendall, Tina, ed. *Bad Reputation: Yorkshire Women, Politics and Power*. Castleford: Yorkshire Arts Circus, 1994.

Kristeva, Julia. *Desire in Language*. 1977. Ed. Leon Roudiez. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. 1974. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

Kristeva, Julia. 'Stabat Mater.' Toril Moi, ed. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 160–86.

Kristeva, Julia. 'Women's Time.' Toril Moi, ed. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 187–213.

Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Trans. Leon S. Roudiez. London: Harvester Wheatsheaf, 1991.

Kureshi, Hanif. *Dreaming and Scheming: Reflections on Writing and Politics*. London: Faber and Faber, 2002.

Lewis, Reina. 'Dis-Graceful Images: Della Grace and Lesbian Sado-Masochism.' *Feminist Review* 46 (Spring 1994): 76–91.

Lively, Adam. *Masks: Blackness, Race and the Imagination*. London: Vintage, 1999.

Luthra, Mohan. *Britain's Black Population*. Aldershot: Arena/Ashgate, 1997.

MacKenzie, John M. *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion 1880–1960*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Mama, Amina. 'Black Women, the Economic Crisis and the British State.' *Feminist Review* 17 (Autumn 1984): 21–35. Excerpted Mirza 1997. 36–41.

Mama, Amina. *Beyond the Masks: Race, Gender and Subjectivity*. London: Routledge, 1995.

Mason-John, Valerie, ed. *Talking Black*. London: Cassell, 1995.

McDowell, Deborah E. 'Reading Family Matters.' Cheryl A. Wall, ed. *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and*

Writing by Black Women. 1989. Rpt London: Routledge, 1990. 75–97.

Mercer, Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. London: Routledge, 1994.

Milan Women's Bookstore Collective. *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice*. 1987. Trans. Patricia Cicogna and Teresa de Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Mirza, Heidi, ed. *Black British Feminism*. London: Routledge, 1997.

Modood, Tariq. 'Ethnic Diversity and Racial Disadvantage in Employment.' In Blackstone *et al*. 1998. 53–73.

Modood, Tariq *et al*. *Ethnic Minorities in Britain: Diversity and Disadvantage*. London: Policy Studies Institute, 1997.

Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. London: Picador, 1993.

National Lesbian and Gay Survey. *What a Lesbian Looks Like: Writings by Lesbians on Their Lives and Lifestyles*. London: Routledge, 1992.

Ngcobo, Lauretta, ed. *Let It Be Told: Black Women Writers in Britain*. London: Virago, 1988.

Omosupe, Ekua. 'Black/Lesbian/Bulldagger.' *Differences* 3 (Summer 1991): 101–11.

Osborn, Andrew. 'Pygmy Show at Zoo Sparks Disgust.' *Observer* 11 August 2002: 19.

Osler, Audrey. *Speaking Out: Black Girls in Britain*. London: Virago Upstairs, 1989.

Owen, David. *Ethnic Minorities in Britain: Settlement Patterns*. 1991 Census Statistical Paper No. 1. University of Warwick: Centre for Research in Ethnic Relations, November 1992.

Owen, David. *Country of Birth: Settlement Patterns*. 1991 Census Statistical Paper No. 5. University of Warwick: Centre for Research in Ethnic Relations, December 1993.

Pahl, Jan. 'Refuges for Battered Women: Ideology and Action.' *Feminist Review* 19 (Spring 1985): 25–44.

Perverse Politics: Lesbian Issues. Special issue of *Feminist Review* 34 (Spring 1990).

Piper, Adrian. 'Passing for White, Passing for Black.' In Shohat 1998. 75–112.

Pizzey, Erin. *Scream Quietly or the Neighbours Will Hear*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

Ponzanesi, Sandra. 'Diasporic Subjects and Migration.' Gabriele Griffin and Rosi Braidotti, eds. *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*. London: Zed Books, 2002. 205–20.

Price, Lisa. 'Sexual Violence and Ethnic Cleansing: Attacking the Family.' Gabriele Griffin and Rosi Braidotti, eds. *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*. London: Zed Books, 2002. 252–66.

Rajan, Gita. '(Con)figuring Identity: Cultural Space of the Indo-British Intellectual.' In Brinker-Gabler and Smith 1997. 78–99.

Rassool, Naz. 'Fractured or Flexible Identities? Life Histories of 'Black' Diasporic Women in Britain.' In Mirza 1997. 187–204.

Rich, Adrienne. 'Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.' 1980. Rpt in *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979–1985*. London: Virago, 1986. 23–75.

Riley, Denise. *'Am I That Name?' Feminism and the Category of 'Women' in History*. Basingstoke: Macmillan, 1988.

Riley, Joan. *The Unbelonging*. London: Women's Press, 1985.

Root, Maria P. P. 'Mixed-Race Women.' In Zack 1997. 157–74.

Rose, Tricia. '"Two Inches or a Yard": Silencing Black Women's Sexual Expression.' In Shohat 1998. 315–24.

Rowbotham, Sheila. *Women in Movement: Feminism and Social Action*. London: Routledge, 1992.

Ryan, Chris and C. Michael Hall. *Sex Tourism: Marginal People and Liminalities*. London: Routledge, 2001.

Sebestyen, Amanda, ed. *'68, '78, '88: From Women's Liberation to Feminism*. Bridport, Dorset: Prism Press, 1988.

Shaw, Carolyn Martin. 'The Poetics of Identity: Questioning Spiritualism in African American Contexts.' Elizabeth Abel, Barbara Christian, and Helene Moglen, eds. *Female Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis and Feminism*. Berkeley: University of California Press, 1997. 349–62.

Shohat, Ella, ed. *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. New York: MIT Press, 1998.

Shrage, Laurie. 'Passing Beyond the Other Race or Sex.' In Zack 1997. 183–90.

Silvera, Makeda. 'Man Royals and Sodomites: Some Thoughts on the Invisibility of Afro-Caribbean Lesbians.' Martha Vicinus, ed. *Lesbian Subjects*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 167–77.

Smith, Bonnie G., ed. *Global Feminisms since 1945*. London: Routledge, 2000.

Smyth, Cherry. *Lesbians Talk Queer Notions*. London: Scarlet Press, 1992.

Solomos, John. 'The Politics of Immigration since 1945.' In Braham *et al*. 1992. 7–29.

Solomos, John. *Race and Racism in Britain*. 1983. 2nd edn. Basingstoke: Macmillan, 1993.

Southall Black Sisters. 'Two Struggles: Challenging Male Violence and the Police.' Jill Radford and Dianna E. H. Russell, eds. *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Buckingham: Open University Press, 1992.

Southall Black Sisters. *Domestic Violence and Asian Women*. Southall: Southall Black Sisters, 1997.

Stimpson, Catharine. 'Zero-Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English.' *Critical Inquiry* 8 (Winter 1981): 363–79.

Stuttaford, Thomas. 'Paying the Ultimate Price.' *The Times* 12 November 1992: 19.

Sulter, Maud. *As a Blackwoman: Poems 1982–1985*. Hebden Bridge: Urban Fox Press, 1985.

Thiam, Awa. *Black Sisters, Speak Out: Feminism and Oppression in Black Africa*. 1978. London: Pluto, 1986.

Thomas, Elean. 'Claudia Jones, 1915–1964.' *Spare Rib* 202 (June 1989): 16–19.

Visram, Rozina. *Asians in Britain: 400 Years of History*. London: Pluto, 2002.

Walker, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens – Womanist Prose*. 1983. London: Women's Press, 1984.

Wall, Cheryl A., ed. *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women*. 1989. Rpt London: Routledge, 1990.

Wallace, Michele. *Black Macho and the Myth of the Superwoman*. 1978. Rpt London: Verso, 1990.

Wambu, Onyekachi, ed. *Empire Windrush: Fifty Years of Writing about Black Britain*, London: Victor Gollancz, 1998.

Ward Jouve, Nicole. *'The Street Cleaner': The Yorkshire Ripper Case on Trial*. London: Marion Boyars, 1986.

Ware, Vron. *Beyond the Pale: White Women, Racism and History*. London: Verso, 1992.

Wilson, Amrit. *Finding a Voice: Asian Women in Britain*. London: Virago, 1978.

Wilson, Anna. 'Audre Lorde and the African-American Tradition: When the Family is not Enough.' Sally Munt, ed. *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*. London: Harvester Wheatsheaf, 1992. 75–93.

Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995.

Zack, Naomi, ed. *Race/Sex: Their Sameness, Difference and Interplay*. London: Routledge, 1997.

Zindika. 'Interview.' 17 March 2001.

Zindika Kamauesi and Natalie Smith, eds. *When Will I See You Again!* London: Pen Press Publishers, 2002.

المحتويات

كاتبات المسرح المعاصرات الأفريقيات والآسيويات فى بريطانيا

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٦٣٠٨
I.S.B.N.
978 - 977 - 704 - 235 - 2
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0916210